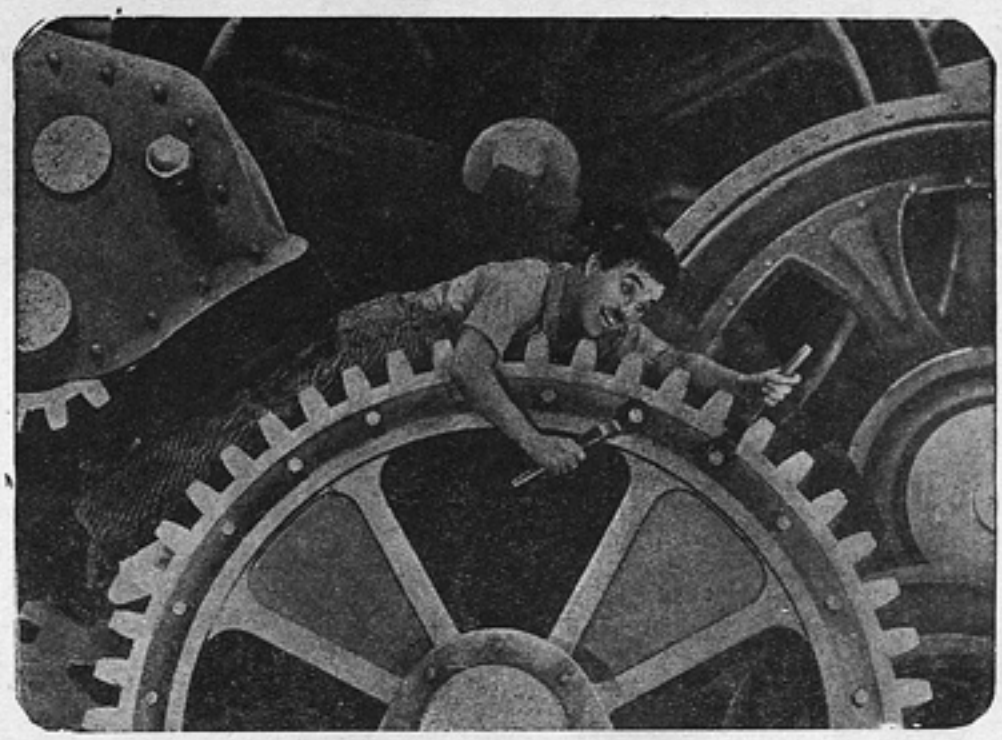
З-300/11224
36. 1

ИСКУССТВО КИНО

8

1936

КИНО
ИСКАЖЕНО



ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ. 6-й ГОД ИЗДАНИЯ

Орган Главного управления кинофотопромышленности
Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР

С О Д Е Р Ж А Н И Е

Г. ФИШ, Р. МУЗЫКАНТ, Ю. МУЗЫКАНТ — «Падение Кимас-озера» 3

Н. ОТТЕН — История беспримерного рейда 22

А. МИХАЙЛОВ — «Соловей-соловушко» 24

Забытые статьи А. М. ГОРЬКОГО 31

В. ВИШНЕВСКИЙ — Алексей Максимович Горький 35

Б. ЗОН и А. АВДЕЕВ — Воспитание киноактера 40

И. БЕРЕЗАРК — Киноактеры на театральной сцене 43

И. СОКОЛОВ — Чарли Чаплин 46

Л. М. — Откровения голливудского сценариста 55

П. СОКОЛОВ-СКАЛЯ — Кинематография и живопись 57

В. РОСОЛОВСКАЯ — Изофильмы Скаля 60

Украинский киножурнал 62

АВГУСТ ОБЪЕДИНЕННОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО" 1936

Технический редактор Н. АУЗАН
Уполномоченный Главлита Б-25127. Заказ типографии 1301. Заказ издательства № 19. Тираж 6.000. Объем журнала 8 печатных листов. Количество знаков в печатном листе 68.000. Ст. Ат. 62×94
Сдано в набор 13/VII 1936 г. Подписано к печати 14/VIII 1936 г. Отпечатано в 7-й типографии „Искра революции" Мособлполиграфа. Москва, Арбат. Филипповский, 13.

„ПАДЕНИЕ КИМАС-ОЗЕРА“

Литературный сценарий

Г. ФИШ
Р. МУЗЫКАНТ
Ю. МУЗЫКАНТ

ПРОЛОГ

Титр:
НОЧЬ НА СЕДЬМОЕ НОЯБРЯ 1921 ГОДА
В СУРОВОЙ КАРЕЛИИ

Ночь.
Карельская зимняя ночь.
Лесная вьюга.
Ветер подымает снег с земли, с ветвей, с буреломов.
Ветви колышутся, сгибаясь под тяжестью снега.
Горстями швыряет ветер снежинки в лицо...
Лицо молодого пограничника-красноармейца.
Он ходит медленными шагами около пограничного столба.
Поеживается от холода.
Невдалеке полузанесенная снегом лесная избушка.
Ветер завивает дымок, идущий из трубы караульной избы.
Пограничник вглядывается в бушующую вьюгу.
Какие-то мрачные, темные, расплывающиеся в ночной метели фигуры людей.
Они приближаются...
Красноармеец насторожился:
— Стой! Кто идет?
Ответа нет.
Пограничник вскинул винтовку.
— Стой! Кто...
Но он не договорил.
Удар приклада обрушился на его голову.
Оседая мешком, пограничник проваливается в мягкий снег. Пришедшие из леса люди вооружены.
Они все на лыжах в хорошо пригнанной шюцкоровской форме.
Шюцкоровцы окружили лесную избушку.
Направили на нее винтовки.
Один из них дает два выстрела в воздух.
И в ответ на эти выстрелы распахивается дверь избушки.
Выбегают с винтовками в руках красноармейцы.
Но они не успевают даже и опомниться, как падают, подкошенные выстрелами белофиннов.

Сильными ударами топора срубается и падает, взметая снежную пыль, пограничный столб.
Взвизгнули и разорвались телеграфные провода от тяжести обрушенного на них дерева.

Появляется большой отряд лыжников-белофиннов.
Отряд проходит мимо старинного, необычного, а когда приглядишься—и страшного «пограничного столба».
Это замороженный пограничник-красноармеец.
Он стоит, торжественно высоко подняв голову.
В одной руке у него винтовка.
Другая прямо вытянута в сторону.
Ноги его вкопаны в снег.
Он весь покрыт ледяной коркой.
Сбоку валяются обледенелые ведра.
Отряд идет бодро и весело.
Впереди подтянутый человек.
Это военный вождь всей белофиннской авантюры—поручик Такконен, известный под кличкой Илмаринен.
Позади отряда тянутся груженые сани обозом.
Илмаринен остановился.
Читает начертанную углем на протянутой руке замороженного человека надпись:
«Дорога в свободную Карелию».
Улыбается, довольный изобретательностью своих молодчиков.
— Кто придумал?
Из группы вынырнул широкоплечий, коренастый, с отличной выправкой человек и предстал перед командиром.
— Я... Егерского батальона прапорщик Риута.
Командующий внимательно посмотрел на него и одобряюще улыбнулся.
Риута, довольный, откозырял...
Мимо «столба» проходят большие отряды шюцкоровцев — один за другим.
Белое воинство идет в молчании, и только резкий скрип сотен лыж на морозе разрывает холодное безмолвие.

Торжественный колокольный звон убогой деревенской церкви.
Разбрасывая тонкими копытами снег, бегут олени.
На разубранных мехами нартах седой благообразный старик с большой окладистой бородой.
По сторонам нарты почетным конвоем бегут лыжники.
Упряжка влетает на сельскую площадь.
На площади большая толпа согнанных на сход крестьян.
Толпа окружена цепочкой вооруженных шюцкоровцев.
На крыльце Илмаринен.
Навстречу старику бросилось несколько шюцкоровцев, подхватили под-руки.
Ведут на крыльцо.
В толпе молча, с недоумением наблюдают за этой процедурой.
Илмаринен поднял руку.
Звон прекращается... Тишина...
— Вейнемейнен будет говорить с народом,— провозглашает Илмаринен.
— Братья Карелии!
Благообразный облик Вейнемейнена и тон его речи напоминают священнослужителя.
— Волею господа бога в стране Калевалы советская власть низложена.
Обводит глазами собравшихся.
Крестьяне сосредоточенно молчат.
И вдруг из толпы громкий голос перебивает речь Вейнемейнена:
— А зачем ты этих с собой привел?
Это крикнул однорукий крестьянин-карел Юкко, указывая на шюцкоровцев и Илмаринена.
По толпе пробежал сочувственный смешок.
Вейнемейнен на мгновение запнулся, растерялся, а затем, собравшись с мыслями:
— Соплеменный финский народ и весь цивилизованный мир...
Жест в сторону Илмаринена.
Илмаринен берет под козырек.
— Нам помогут в нашей борьбе за освобождение...
И снова Юкко перебивает речь Вейнемейнена:
— Освободители... в девятнадцатом от одной руки освободили... от чего теперь освободить хотят?
Илмаринен сделал знак шюцкоровцу и тихо Вейнемейнену:
— Кончайте проповедь.
Шюцкоровец бросился в толпу, отыскивая однорукого Юкко. Крестьяне скрывают Юкко от шюцкоровцев за своими спинами.
А Вейнемейнен быстро заканчивает речь:
— Да воскликнем, братья... Карелия — для карел.
И торжественно воскликнул:
— К оружию! Родина зовет!
Крестьяне попрежнему молчат.
И здесь в речь Вейнемейнена вплетается робкий, но настойчивый голос:
— Дозволь сказать.

Это говорит пожилой крестьянин.
Вейнемейнен обрадовался:
— Говори, Ирья.
Ирья медленно:
— Дозволь сына домой взять. Щенок он еще. За комиссарами увязался... Какой он комиссар...
Вейнемейнен переглянулся с Илмариненом.
Он не знает, что ответить.
Илмаринен улыбнулся, тихо:
— Можно.
И тогда Вейнемейнен торжественно сказал Ирье:
— Бери твоего сына.
— Спасибо за милость, — обрадовался отец.
Шюцкоровец, расталкивая крестьян, пробирается через толпу. Крестьяне, пропуская Юкко, нарочито задерживают преследователя.
Скрываемый крестьянами, Юкко выбрался из толпы и очутился около оленьей упряжки Вейнемейнена.
Юкко бросился к нартам.
Вскочил в них.
Олени взяли с места...
Понесли...
Взметается снежная пыль...
Шюцкоровец выскочил из толпы, но Юкко уже летел на санях.
Шюцкоровец растерялся. Потом вскинул винтовку и выстрелил вслед уходящей оленьей упряжке.
Обстреливаемая шюцкоровцами летит по деревенской улице оленья упряжка.
Юкко хлещет оленей.
Упряжка вылетает за околицу.
Часовой выстрелил и промахнулся.

На крыльце Илмаринен.
Ему докладывают:
— Убежал.
Илмаринен, раскуривая трубку:
— Далеко не уйдет... Теперь вся Карелия наша.
«Как без жару сердце высохло,
Без морозу сердце вызябло»...
Слышен заунывный бабий плач.
Внутренность большой карельской избы.
Ирья сидит за столом.
Пьет густой чай.
Тело расстрелянного сына лежит на лавке.
У изголовья сидит старуха-мать.
Голосит... причитает:
«Как без жару сердце высохло,
Без морозу сердце вызябло,
Без тебя да, мила ладушка,
Не печет да красно солнышко
Ни в которое окошечко.
На мою да светлу светлицу,
На сиротскую-то хижину.
Подошла да студена зима.
Зазнобила да заморозила
Как меня да горьку бедную».
Медленно раскрывается дверь,
Вошел прапорщик Риута.
Маузер у пояса.
Подходит вплотную к отцу.
— Иди защищать свою родину.
Отец сидит, не шевелясь.
И тихо, про себя:
— Родину.
И смотрит на лицо сына.
— Спасибо за милость... отдали сына... — мрачно говорит Ирья.
— Иди защищать свою родину, — настойчиво повторяет Риута.
В голосе его слышна угроза.
Отец встает.
Опрокидывает стакан вверх дном.
Молча подходит к стене.
Снимает шапку-ушанку.
Надевает ее.
Риута и Ирья молча выходят из избы.
«Зазнобила, да заморозила
Как меня да горьку бедную»...
Голосит старуха-мать над телом сына.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Грандиозный разрыв снаряда.
В облаках дыма и пламени взлетают клочья земли.
Второй взрыв... третий...
Ожесточенная пулеметная и ружейная стрельба.
Титр:

ТРЕТИЙ МЕСЯЦ БЕЛОКАРЕЛЬСКОЙ АВАНТЮРЫ...

Проваливаясь по пояс и по грудь в снег, выбиваясь из сил, медленно продвигаются красноармейцы. С трудом, завязая в снегу, карабкаясь от шага к шагу, метр за метром... бойцы приближаются к деревне...
И, несмотря на жестокий мороз, капли пота градом скатываются по лицам бойцов.
Из деревни застрочил пулемет.
Падают в снег убитые и раненые красноармейцы.

— Ложись! — кричит молодой командир.
Цепь залегла... Отстреливается...
По дороге с трудом продвигается орудие красных..
Артиллеристы безжалостно подстегивают измученных лошадей..
И вдруг... из лесу... выскочил и открыл пулеметный огонь отряд лыжников-белофиннов...
Взметнулись лошади...
Перепутались постромки...
Свернули с дороги, увлекая орудие...
Орудие проваливается в снег.
Слышен треск ломающегося под ним льда...
Артиллеристы открыли огонь...
Но белые лыжники уже скрылись за стволами деревьев... ушли...
Люди, ругаясь, проваливаясь в воду, в страшном напряжении начинают на руках вытаскивать орудие...
И вот звучит отчетливо раздраженный голос:
— Так мы далеко не уйдем.
Это говорит высокий бородатый человек в бекеше, в валенках, нервно шагая по утоптанному снегу на пригорке.
Это командная вышка.
Это командующий фронтом.
Рядом с ним командиры.
В стороне ординарец с двумя заиндевелыми лошадьми.
Перед командующим стоит комбриг — на вытяжку, с виноватым видом.
— Сколько времени топчемся на одном месте.
— А что я могу сделать?.. Бойцы в снегу тонут, — пытается оправдаться комбриг.
Но командующий прерывает:
— Значит так и будем до весны сидеть... А там распутица... Болота... Потом опять зима...
И после паузы добавил:
— Сколько замечательных бойцов зря гибнет.
Комбриг продолжал оправдываться:
— Финны-то на лыжах... Вылетели, постреляли — и наутек.. Поди... догоняй их...
Командующий на момент остановился перед командиром...
Внимательно взглянул на его лицо и уже по-товарищески произнес:
— Потри щеку, Вася.
Командир быстро нагнулся, взял пригоршню снега и, натирая щеку, пробурчал:
— Лыжи бы нам. Давно бы Салму взяли.
По знаку командующего ординарец подвел коня.
Командующий вскочил в седло.
— Так вот что... — обращается он к комбригу. — ...Приказывай Салму взять.
Рядом с командной вышкой разорвался снаряд, обдавая снежным потоком всех людей на пригорке.
Сдерживая испуганного коня, командующий закончил:
— Не возьмешь — будешь иметь разговор со мною...
Комбриг козырнул, повернулся и, утопая в снегу, стал спускаться с пригорка.
В эту минуту на пригорок, на полном ходу, влетает ординарец-кавалерист.
Ординарец, не слезая с коня, рапортует:
— Товарищ командующий! Вызванный вами финский батальон лыжников Интервоеншколы прибыл из Петрограда.

Глухой полустанок, занесенный снегом...
Одинокий поезд. Теплушки.
Перед теплушками... курсанты. Их свыше ста человек. Они в валенках, овчинных полушубках, красноармейских шлемах. Разведены костры... Винтовки составлены в козлы.

У костров отдельные группы.
Одни размешивают кипящую в котелках на кострах лыжную мазь...
Другие пригоняют лыжи к ноге...
Третьи смазывают лыжи...
Курсант Ялмар, высокий, стройный, белокурый парень, рассматривает свои лыжи.
Он пренебрежительно бросает соседу:
— Никогда не ходил на таком барахле.
Его собеседник Патту, коренастый, высокий парень насмешливо отвечает:
— Привередничаешь... Со всего Питера наскребли... Какие дали, на таких и пойдешь.
Ялмар обернулся живо и спрашивает:
— А куда мы пойдем, Патту?
Патту многозначительно подмигнул:
— Ну да наверно к девочкам...
Ялмар удивленно взглянул на Патту и иронически:
— Тоже сострил. Трепло!
Патту обиделся — его острота не дошла.
— Ну, а чего спрашиваешь? Я тебе не главнокомандующий.
Мимо костра со скрипом проезжают сани - розвальни... На них лежат раненые и обмороженные.
Из саней вдруг оклик:
— Тойво?
Один из курсантов подошел к саням. Вгляделся. Улыбнулся.
Увидел знакомого. На санях молодой командир, которого мы видели командующим цепью под Салмой.
Тойво подошел к саням и радушно протянул ему руку:
— Вот не ожидал! Здравствуй!
Тот покачал головой, но руки не подал и с сожалением сказал:
— Отморожены.
Стоя у саней, командир свертывает цыгарку — одну, другую и, задумавшись, кладет обмороженному в карман.
И, словно отвечая на раздумье приятеля, обмороженный спрашивает:
— Перекоп помнишь?
— Помню, — ответил Тойво.
— Под Ростовом был? Под Кронштадтом был?
— А как же, — уверенно сказал Тойво.
— Так вот здесь куда хуже...
Он хотел махнуть рукой, но рука отморожена, и гримаса боли искажает лицо раненого.
В это время раздается громкий голос:
— Командира отряда Антикайнена к командующему фронтом!
Это кричит курсант Эйно.
Переходя по линии костров, он громко восклицает:
— Айтикайнена к командующему!
Этот клич эхом переходит от костра к костру, от группы к группе.
Командир встрепенулся.
Отдернул полушубок.
Приложил руку к шлему, быстро прощается с раненым.
Уходит.
Раненый вдогонку:
— Наложите им покрепче... и за меня тоже.

У костра Патту, мурлыча под нос песенку, неумело смазывает лыжи.
Ялмар, окончив смазку своих лыж, с недоумением смотрит на Патту.
— Да ты когда-нибудь лыжи держал в руках?— спрашивает Ялмар у товарища.
— Держал.
— Нет, ты умеешь ходить-то на лыжах? — повторяет вопрос Ялмар.
Патту задумался.
— Честно — плохо... Как товарища, прошу тебя... не говори никому.
Тогда Ялмар берет лыжи Патту и начинает сам смазы-

„ПАДЕНИЕ КИМАС-ОЗЕРА“

Режиссеры Ю. и Р. МУЗЫКАНТЫ. Оператор Е. Величко. Ленфильм. На фото: арт. О. Жаков в роли Антикайнена и арт. Н. Олейников в роли Эйно

вать их, показывая, как это делается. А Патту снова напевает:

«Гроза идет. Война идет,
И я оставил мать.
Закован в цепи мой народ,
Я должен воевать».

К Патту подходят другие курсанты и подтягивают мелодию:

«Меня в Суоми дева ждет,
И горько плачет мать.
Чего же мой Патту не идет,
Когда он кончит воевать?»

Последние две строки уже громко повторяются многими курсантами.

Внутренность полустанка.
Это походный штаб командующего.
Над столом склонились две уже знакомые фигуры.
Антикайнен вытянулся перед командующим.

— Как видите, предприятие очень рискованное, — говорит командующий.

Они склонились над картой и, проводя по карте карандашом, командующий продолжал:

— Четыреста верст пройти по тылам.

Командующий одет небрежно. Ремень у него распущен, ворот растегнут.
Антикайнен подтянут, строг. Чисто выбрит.
Командующий поднял лицо.
Обратил внимание на подтянутость Антикайнена и незаметно затянул свой ремень.

— Итти должны только отличные лыжники. Без обоза. Все на себе. Ваш отряд. Понятно? Всего!

Антикайнен впервые улыбнулся.

— Вы чему это?

— С белофиннами у нас старые счеты.

— Вот и хорошо!

Командующий складывает бережно карту и затем, взяв заранее приготовленный пакет, протягивает его вместе с картой Антикайнену.

— Пакет вскроете...

Но он не успел назвать места, где вскрыть пакет, как в комнату ворвался запыхавшийся, торжественный комбриг.

— Взял?

— Ну а как же? — переводя дыхание, торжествующе ответил комбриг, опускаясь в изнеможении на скамью.

Командующий к Антикайнену:

— Пакет вскроете, миновав Салму... Ваш отряд решает судьбу всего фронта..

Крепко пожал ему руку и уже просто, тепло сказал:

— Береги людей...

Антикайнен быстро вышел из штаба.
Командующий взглянул на комбрига.

— Так, значит взял.

Комбриг неопределенно развел руками...

— Терпеть не могу, когда сидят над моей душой...

Оба рассмеялись.

— Так вот почему ты мне лыжников не давал... И правильно.

Усмехнулся комбриг:

— Я знал, что ты и так возьмешь.

И командующий, внимательно рассматривая лицо комбрига, улыбнулся:

— А щека у тебя, Вася, все-таки распухла!

Отряд лыжников-курсантов в полном вооружении, с большими тяжелыми мешками за плечами подходит к той деревне, которую атаковали красноармейцы в начале части.
Отряд уже немного растянулся.
Строй нарушен.
Отряд входит в деревню.
Проходит по главной улице.
Часть зданий сожжена.
Некоторые срубы еще тлеют и дымятся.
У домов сорваны двери с петель, выбиты окна.
На улице костры.
У костров и составленных в козла винтовок — красноармейцы.
Местного населения в деревне совсем не видать.
Впереди отряда идет Антикайнен.
Мы узнаем уже знакомых нам Ялмара, Эйно и других курсантов.
Мы видим, что Патту движется медленнее других и выглядит утомленнее.

— Куда путь держите? — спрашивает один из красноармейцев у Патту.

Тот оборачивается к идущему по лыжному следу Ялмару и, подшучивая, спрашивает;

— Ялмар, куда мы идем?

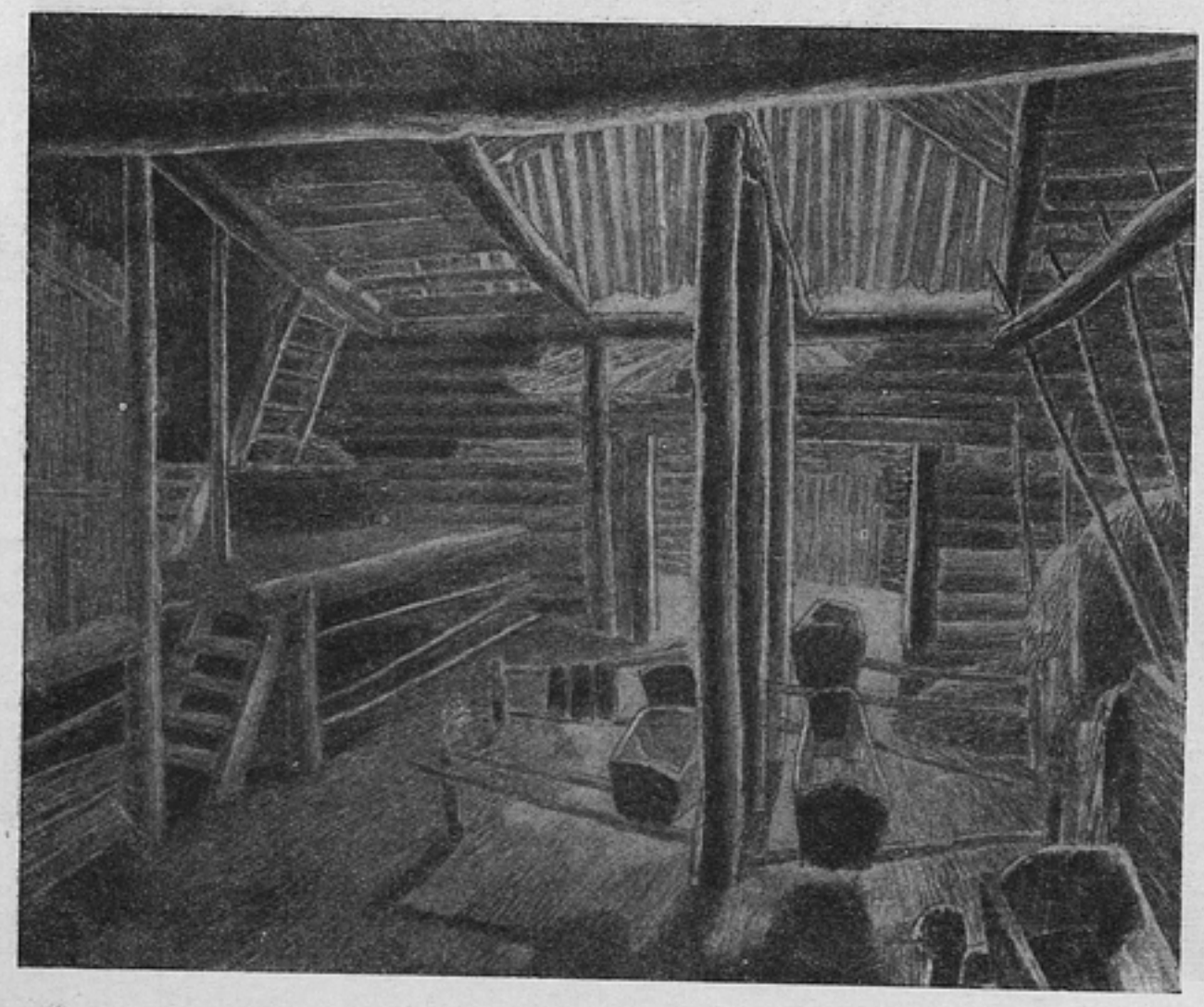
Ялмар перекидывает реплику дальше:

— Эйно, ты знаешь, куда мы идем?

Тот возвращает ее:

— Все же таки скажи, Патту, куда мы идем?

Красноармеец, глядя им уже вслед:



„ПАДЕНИЕ КИМАС-ОЗЕРА“. Режиссеры Ю. и Р. Музыканты. Оператор Е. Величко. Ленфильм. На фото: эскиз художников П. Зальцмана и М. Цибасова

— Тоже... Шуты гороховые...
Антикайнен остановился, пропуская идущий мимо отряд, вытащил из сумки приказ и начал читать:

ПРИКАЗ

«Перейти линию военных действий и, вступив на территорию, захваченную противником, выяснив место расположения руководящих органов противника, двигаться к этим пунктам и всеми доступными средствами и способами ликвидировать указанные органы. Захватив Ребола, отряду двигаться на Кимас-озеро, не допуская при этом промедления. Сведений о состоянии и размерах сил противника в Реболах и Кимас-озере не имеется. По предположениям штаб неприятеля находится в одном из этих сел. Все обнаруженные в глубоком тылу неприятеля склады припасов, вооружения и снаряжения уничтожить.

Ком. фронтом СЕДЯКИН.

И вот на фоне приказа командующего проходит отряд лыжников-курсантов. Идут по четыре в ряд. Пока Антикайнен читает, весь отряд уже прошел.
Антикайнен вытащил спичку, сжег приказ на ветру.
И в это время увидел отстающего Патту.
— Ты чего отстал?
Патту молчит.
Антикайнен снова:
— Если не справляешься, лучше останься.
Патту, бравируя:
— Не привык я к этим телемаркам.
Антикайнен:
— Снимай лыжи!
Патту растерялся:
— Товарищ командир... я...
— Снимай лыжи, — повторяет Антикайнен.
Патту смущен. Он покорно сходит с лыж.
Антикайнен делает то же самое.
— Возьми мои.
Сам он надевает лыжи Патту и быстро бежит за уходящим отрядом.
Патту, оставшись один, махнул рукой.
— Что Телемарк, что Хапевезе — один чорт!
Слышна боевая финская бодрая песня.
Отряд с песнею уже вышел из деревни.
Песня становится все громче и громче.
Антикайнен обгоняет курсантов.
Он уже занял свое место впереди отряда.
Он поднял руку. Его голос перебивает гремящую песню.
— Оставить песню!
И уже тише:
— Мы в тылу у противника.
Песня оборвалась на полуслове.
Сразу же воцарилась мертвая тишина, и слышен только резкий скрип лыж.
Отряд уходит все дальше и дальше — к леску, чернеющему у горизонта
Уже неразличимы отдельные лыжники.
И только затихающий скрип лыж нарушает безмолвие лесного снежного мира...

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Титр:
В ГЛУБОКОМ ТЫЛУ...
В белых балахонах, под которыми наспинные мешки кажутся огромными горбами, быстрым шагом по лесу двигаются курсанты...
Впереди Антикайнен прокладывает линию.
Он утомлен.
Некоторые курсанты слегка прихрамывают.
В хвосте отряда — Патту.
Он тяжело дышит, еле передвигает ноги.
И вдруг делает усилие, выходит в сторону от лыжницы...
Тяжело переводя дух, останавливается...
Ялмар вслед за ним сходит с лыжницы...
Осторожно, чтобы не обидеть товарища, предлагает:
— Патту, дай мешок. Я сильнее тебя... он на мгновение запнулся — и лучше бегаю на лыжах...
Патту взглянул на Ялмара. Предложение — заманчивое, но... Патту отмахнулся...
— Ступай, Ялмар!
Ялмар понял — дело только в самолюбии. Предложил настойчивее:
— Ты ведь весь мокрый, Патту...
Патту окончательно рассердился:
— Отвяжись!
Ялмару ничего не оставалось, как отойти от упрямого друга. Он быстро побежал к голове отряда, обгоняя на ходу лыжников.
Поравнялся с Антикайненом, пошел рядом с ним.
— Товарищ командир, дай я сменю тебя... Ты уже давно прокладываешь линию...
Измученный Антикайнен уступил Ялмару свое место вожака и, отойдя в сторону, бросил:
— Спасибо, Ялмар!

„ПАДЕНИЕ КИМАС-ОЗЕРА“ Режиссеры Ю. и Р. Музыканты. Оператор Е. Величко. Ленфильм. На фото: эскиз художников П. Зильцмана и М. Цибасова

Патту, отдыхая, прислонился к сосне.
Отряд быстро продвигался вперед.
И теперь Патту видит только, как, мелькая среди стволов деревьев, скрываются последние лыжники.
По лесу пробирается лыжник-шюцкоровец.
Движения его уверенны. Идет он быстро и хорошо.
Он скатился с пригорка и на ходу внезапно и умело остановился... Мы узнаем шюцкоровца... Это прапорщик Риута, который «блестяще» замораживал пограничника-красноармейца.
Риута прислушался... Услышал скрип лыж и шум от сотен работавших лыжных палок...
Отскочил в сторону, спрятался за стволом вековой сосны... Замер...
Мимо него с шумом проскочила вереница лыжников в белых балахонах и быстро скрылась за поворотом.
И когда скрылся последний, Риута вышел из своего прикрытия.
Встал на лыжи... и по проложенной отрядом лыжине бросился изо всех сил бежать в ту сторону, откуда только что пришел отряд...
Антикайнен, сопровождаемый Ялмаром и Эйно, взлетает на вершину высокого холма.
И тотчас же останавливается.
Внизу, под горой, перед ними раскинулась карельская маленькая деревушка, разбросанная на мысе — у замерзшего озера.
Они не ожидали, что деревня будет так близко.
У крайней избы несколько шюцкоровцев.
Они сразу же заметили Антикайнена с товарищами, замахали руками, стали что-то кричать...
— Кажется, вляпались в историю?—спросил оторопело Эйно.
— Итти назад нельзя, — шопотом отозвался Ялмар.
— Спокойно, товарищи, — перебил встревоженный Антикайнен и оглянулся.
Далеко позади, у опушки леса, отряд разворачивался цепью.
Антикайнен оттолкнулся палками... покатился вниз, к деревне.
За ним Ялмар и Эйно.
Внизу... группа вооруженных шюцкоровцев увеличилась.
— Эй, кто вы?—раздался снизу громкий голос.
Антикайнен, скатываясь с горы, приближаясь к шюцкоровцам, закричал в ответ:
— Ослепли, черти.. я вам покажу, кто я...
Внизу волнение...
Раздалась команда:
— Стройся!
Когда Антикайнен со своими спутниками подкатил к деревне, перед ним возникла стройная шеренга шюцкоровцев.
— Какого чорта вы так начальство встречаете?—рявкнул Антикайнен выскочившему вперед унтер-офицеру.
Растерявшийся унтер вытянулся в струнку, щелкнул каблуками и, взяв под козырек, рапортует:
— Господин...
Запнулся... Унтер растерянно ищет спрятанные под балахоном погоны...
— Прапорщик...—нерешительно мямлет унтер.
— ...Поручик... — грубо поправил его Антикайнен.
Унтер рапортует залпом:
— Господин поручик, взвод под командой прапорщика Риута, посланный для подавления красных бандитов, полностью находится в деревне за исключением прапорщика Риута... Больных нет...
Когда унтер говорил об «отсутствующем прапорщике», Антикайнен быстро переглянулся с товарищами, строго спросил унтера:
— Все налицо?
Унтер:
— Так точно.
Антикайнен не успокаивается:
Где прапорщик?
Унтер:
— Изволят охотиться...
И тогда Антикайнен скомандовал:
— Вольно!
При этом, взмахнув рукой, неосторожно задел капюшон...
Унтер увидел красноармейскую звезду.
Застыл от неожиданности... Рука потянулась к револьверу...

Ялмар и Эйно вскинули винтовки.
В это время на гребне горы показалась цепь курсантов.
Антикайнен выхватил наган, громко скомандовал:
— Бросай оружие!
В снег падали брошенные белыми винтовки...

— Вот так история!
Это говорит Антикайнен. Мрачно насупившись, облокотясь на стол, в избе-казарме шюцкоровцев сидит Антикайнен. Рядом с ним Ялмар.
Всюду на нарах разбросаны заплечные мешки... подсумки...
Антикайнен резко сбрасывает с себя буденновку.
Нервно ерошит волосы:
— Удерет Риута... значит крышка...
И уже с отчаянием:
— Хоть назад поворачивай... Так, мол, и так, товарищ командующий, прошляпили...
Ялмар встревожен не меньше своего командира.
В избе появляется Эйно.
— Товарищ командир... нигде никого не обнаружил.
Антикайнен соскочил со скамейки:
— Найти Риуту... Живого или мертвого...
И уже совершенно другим тоном добавил:
— Надо найти... Понимаешь...
Ялмар встал и направился к двери.
Антикайнен, обессилев, опустился на скамейку, сбросил с себя полушубок.
— Прошлепали, — пробормотал он себе под нос.
Эйно, оставшийся в избе, приблизился к Антикайнену, тихо сказал:
— Патту пропал.
Ответа не последовало.
Антикайнен спал крепким, блаженным сном усталости.
Наступило мгновенное молчание.
И вдруг во дворе раздались громкие голоса.
В окне замелькали бегущие люди...
Эйно вскочил, бросился к Антикайнену, хотел было разбудить его, раздумал, выхватил наган и выбежал из избы.

По деревенской улице к околице со всех сторон сбегаются курсанты...
В деревню входит Патту. Он идет медленно, вразвалку.
Впереди его на лыжах, без палок, медленно идет, заложив руки в карманы, Риута.
На плечах два мешка — свой и Патту.
Под приветственные крики товарищей гордый Патту со своим пленником приближается... Он идет важный, как триумфатор, довольно улыбаясь.
Патту поровнялся с Ялмаром, сделал многозначительный жест и с шутливой серьезностью произнес, указывая глазами на пленника:
— Ты думаешь, я отстал.
И таинственным шопотом заключил:
— Так было задумано.

Слышно легкое похрапывание.
На скамье у стены сидят Ялмар и Патту с винтовками.
Между ними Риута.
Положив голову на стол, сладко спит Антикайнен.
В полном молчании сидят трое, не желая будить Антикайнена.
Риута мрачно вытаскивает пачку папирос, раскрывает, и сразу к папиросам потянулись две руки.
Патту и Ялмар закуривают и, смакуя, затягиваются.
— Вот это табачок! — восхищенно говорит Патту.
— Когда приедем в Хельсинки, напомни купить такие Фениа,—шепчет Патту, нагибаясь к Ялмару через поручика Риута, и подмигивает товарищу. Ялмар попал в тон розыгрыша Патту.
— Напомню обязательно.
То ли от шопота, то ли почувствовав присутствие людей в комнате, Антикайнен открывает глаза.
Увидал троих. Изумился.
— Ну?
Курсанты вскочили со скамьи.
Ялмар отрапортовал:
— Прапорщик Риута пойман.
— Кто поймал?!
— Патту!
Антикайнен встал, подошел к Патту и крепко пожал ему руку. Ялмар вышел.
Риута стоит перед Антикайненом, мрачно насупившись, засунув руки в карманы.

„ЗАКЛЮЧЕННЫЕ“

**Сценарий Н. Погодина. Режиссер Е. Червяков.
Операторы В. Солодовников и М. Гиндин. Мосфильм.**

„ЗАКЛЮЧЕННЫЕ"

Сценарий Н. Погодина. Режиссер Е. Червяков. Операторы В. Солодовников и М. Гиндин. Мосфильм

— Вынь руки из карманов! — приказал Антикайнен.
Риута не пошевельнулся.
Он исподлобья смотрит на Патту и Антикайнена.
Тогда Патту, смущаясь, нерешительно:
— Он не может... Я ему пуговки с брюк срезал...
И Патту, разжав ладони, высыпал пуговицы на стол.
Пуговицы рассыпались, зазвенели.
Антикайнен улыбнулся.
Патту повернулся, чтобы выйти вслед за Ялмаром.
Но Антикайнен снова быстро встал.
— Погоди!
Он подошел к Патту и уже у порога тихо, чтобы не слышал Риута, сказал:
— Еще раз отстанешь — взгрею.
Патту развел руками. А Антикайнен, возвращаясь к своему месту за столом, через плечо наставительно бросил уходящему Патту:
— Кто отвечает за твою жизнь?
И сел на лавку.
Когда Патту вышел из комнаты, он перевел глаза на Риуту...
— Ну и наволновался я из-за тебя.

На улице у крыльца Патту чистит лыжи.
Соскабливает обледеневший снег.
К нему приблизились два старика-карела.
Остановились... Переминаются с ноги на ногу...
Один из них обращается к Патту:
— Ты будешь самый главный?
Патту повернулся... приосанился... бросил лыжу...
— А что?
Старик, оглядываясь, заговорил:
— Мы к тебе по личному делу...
Патту важно бросил:
— Выкладывай, папаша!
Старик продолжал:
— Вот мы говорим... Красные флаги-то можно вешать, аль нет?
Патту улыбнулся:
— А разве вы еще не повесили?
Старики смутились. Первый взглянул на второго и укоризненно бросил:
— А ты споришь!
И старики, с уважением глядя на Патту, отошли.
Довольный Патту снова принялся за чистку лыж.

Антикайнен допрашивает Риуту:
— Так ты знаешь, где штаб?
Риута молчит.
Антикайнен вспылил:
— Так что же ты знаешь?
Риута озлобленно:
— Знаю, что вы изменники родины, финны деретесь против финнов.
Антикайнен, вставая:
— Финны бывают разные... А насчет родины — и родина у нас разная... Ну, я вижу, нам с тобой не сговориться...
Визбу вошел Ялмар:
— Отряд к выступлению готов.
И, подойдя ближе, шопотом:
— Что делать с пленным?
— Берем с собой,— также шопотом ответил Антикайнен и уже громко, указывая на Риуту, сказал: — Прихвати земляка.
Ялмар взглянул на Риуту:
— Из Таммерфорса?
Риута молча кивнул головой.
Ялмар, улыбаясь:
— То-то, я вижу, рожа противная!

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

Титр:
ДЕСЯТЫЕ СУТКИ ПОХОДА
Густой, трудно проходимый сосновый лес...
Тайбола...
Сквозь буреломы пробирается отряд курсантов.
Их балахоны успели почернеть...
На лицах — щетина...
Идут вразброд...
Позади отряда без палок, под конвоем идут пленные.
Среди них прапорщик Риута.
Отряд выбрался на лесистый пригорок.
И вдруг остановился...
Слышна народная карельская заунывная песня...
По сигналу командира отряд быстро, как на ученье, перестраивается.
Слышна тихая команда Антикайнена:
— В цепь...
Которая передается от одного к другому...
И та же карельская песня...
Она становится все отчетливее и отчетливее...
Песня эта раздается из избушки, полузавешенной снегами.
Тонкой струйкой вьется дымок из трубы.
Избушку быстро окружают курсанты...
Антикайнен поднял руку...
Отряд в напряжении застыл.
Ялмар, Эйно и еще двое курсантов, во главе с Антикайненом, крадучись, подходят к избушке.
Они уже у самых дверей...
Резкий звонок.
Дверь распахнулась.
И Антикайнен с курсантами устремляется внутрь избы.
Песня внезапно прервалась. Стихла.
— Руки вверх! — приказал Антикайнен.
И вдруг раздался выстрел.
Антикайнен схватился за голову...
Эйно быстро вскинул винтовку, выстрелил в упор...
Человек в русской офицерской бекеше с погонами рухнул на пол.
Второй его спутник сидел у очага на корточках с поднятыми руками... Это наш старый знакомый, крестьянин Ирья.
Антикайнен взглянул на убитого и недовольно бросил Эйно:
— Поторопился, живой нужнее...
Эйно, оправдываясь:
— Так ведь за тебя...
Но он не нашел подходящих слов... безнадежно махнул рукой, смачно сплюнул...
И вдруг заметил кровь, стекавшую тонкою струей по лицу Антикайнена.
Встревоженный, бросился к нему:
— Здорово!..
Антикайнен успокоил:
— Пустяки, царапина...
Эйно, сдерживая волнение, с упреком:
— Вечно ты лезешь вперед.
Антикайнен смутился.
И он сделал неопределенный жест.
Ялмар обыскивает убитого.
Вынул из сумки какую-то бумагу. Передал Антикайнену...
Антикайнен читает:
„Секретно
Прапорщику Риута

Приказываю штабскапитана Семенова переправить на советскую территорию, снабдив всем необходимым, согласно инструкции. Проводника Ирью прислать в распоряжение штаба

Командующий Илмаринен

Лично...
Злонамеренными лицами распространяются ложные слухи о появлении в нашем районе отряда красных. Предлагаю пресечь нелепые слухи...

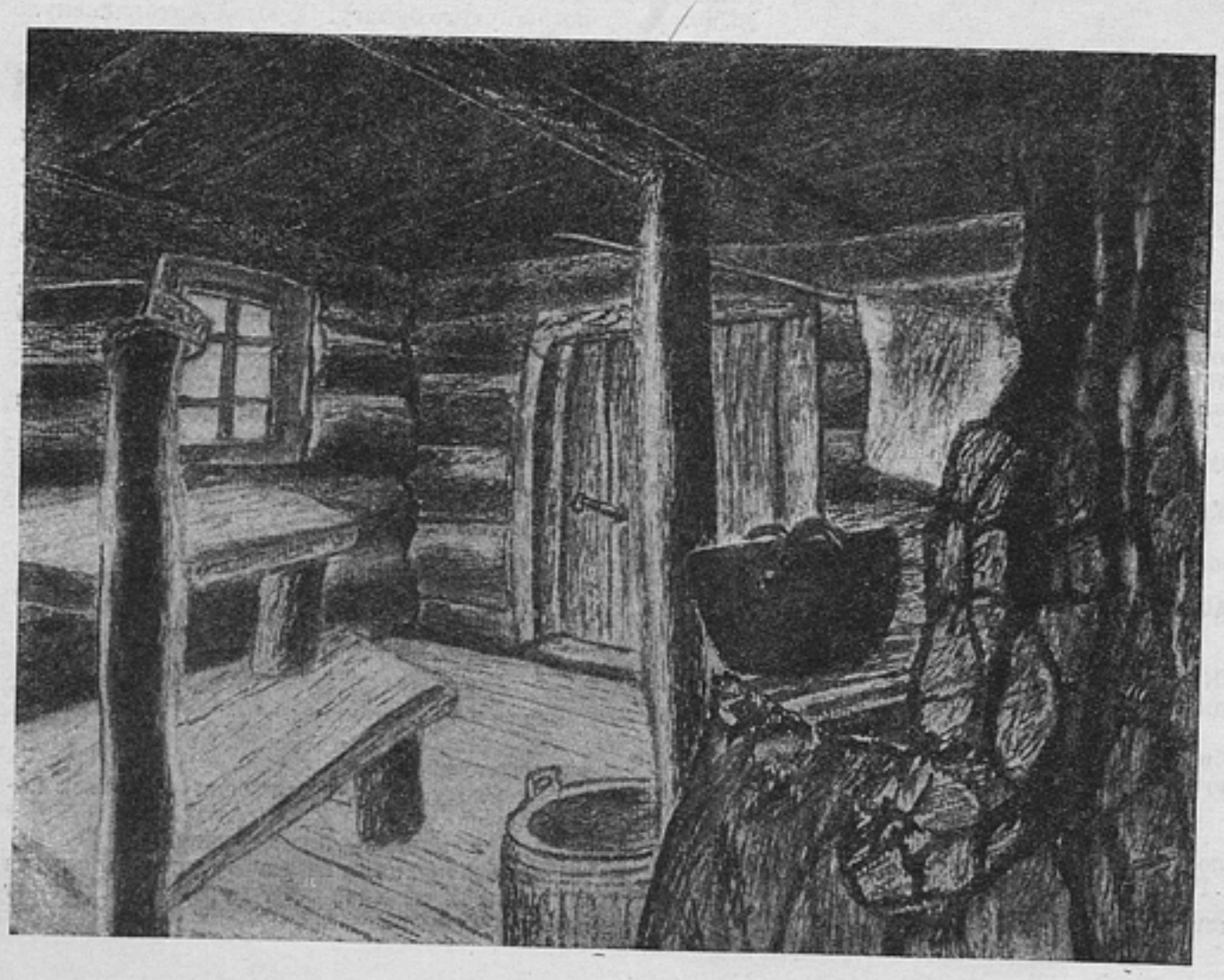
Прочитав письмо, улыбнулся, вернул Ялмару, обратился к Ирье.— Мобилизованный?
Ирья:
— Да!
Антикайнен:
— Чего ты, папаша, воевать вздумал?
Ирья резко поднял голову, почти выкрикнул:
— А ты попробуй, откажись.
И в свою очередь спросил Антикайнена:
— Ты финн?
Антикайнен:
— Ну, финн.
Ирья в недоумении развел руками.

Ночь. Снежное безмолвие.
Сквозь ночную темноту проступают огни огромных костров.
Это особые финские костры — ракотулеты.
В середине каре, образованном из ракотулетов, прямо на снегу и на подстилках из хвои спят курсанты. Не спят только часовые.

Ялмар внимательно всматривается в темноту и вдруг вытянулся, заметив приближающегося Антикайнена:
— Патту пришел?
Ялмар тихо:
— Нет еще...
Антикайнен, поеживаясь от холода:
— Пусть придет... Я с ним поговорю...
И он уселся тут же, у костра.
Антикайнен задумчиво смотрит на спящих курсантов. Вдруг его внимание привлек один из них.
Он лежит спиной к костру, съежившись от холода.
От полушубка, пригретого костром, подымается пар.
Антикайнен бросил быстрый взгляд в другую сторону.
Над привалом поднимался сплошной пар — от полушубков курсантов.
Антикайнен подошел к спящему и, нагнувшись над ним, начал бережно переворачивать его на другой бок...
Полушубок нижней стороной примерз к снегу...
Антикайнен осторожно оторвал примерзшую полу полушубка.
Курсант на мгновение проснулся.
Рука его потянулась к винтовке, но, взглянув на Антикайнена, он пробормотал:
— Тойво!
И снова погрузился в глубокий сон.
Антикайнен тихо свистнул.
Подбежали двое часовых.
Антикайнен указал на спящих:
— Переворачивайте каждые четверть часа.
Подошел к другому спящему, нагнулся над ним... Сон его беспокоен.
На лице иней.
Это Эйно... Он что-то во сне бормочет... Шлем скатился на затылок...
Антикайнен заботливо поправил шлем.
Переворачивая Эйно, внимательно вгляделся.
Из-под балахона видна была пола длинной английской шубы.
Антикайнен помрачнел.
Тормошит Эйно. Эйно трудно проснуться.
Антикайнен поднялся и строго приказал:
— Вставай!
Эйно неохотно встал.
Антикайнен испытующе:
— Откуда у тебя эта шуба?
Эйно непринужденно:
— Аа... В деревне прихватил...
Антикайнен иронически:
— «Прихватил», — курсант...
И уже строгим тоном начальника добавил:
— Отправляйся в деревню и верни шубу.
Эйно изумился:
— Двадцать километров...
— Принесите расписку.
И Антикайнен повернулся и ушел в темноту.
Эйно смотрит вслед Антикайнену и, завязывая шнурок балахона, говорит:
— Измельчал народ...

В стороне от костров Ялмар всматривается в темноту.
Послышался скрип снега.
Ялмар вскинул винтовку:
— Кто идет?
Из темноты раздался голос:
— Не ори, Ялмар.
И вслед за этим показался Патту.
Лицо его влажно от пота, полушубок распахнут, в руках лыжи и палки.
Ялмар опустил винтовку и удивленно спросил:
— Где ты был, Патту?
Патту пожал плечами и непринужденно ответил:
— Цветы собирал, а что?
Ялмар не ожидал такого ответа и обиженно огрызнулся:
— Шуточки все. Зря я скрыл, что ты не умеешь ходить на лыжах.
Патту улыбается.

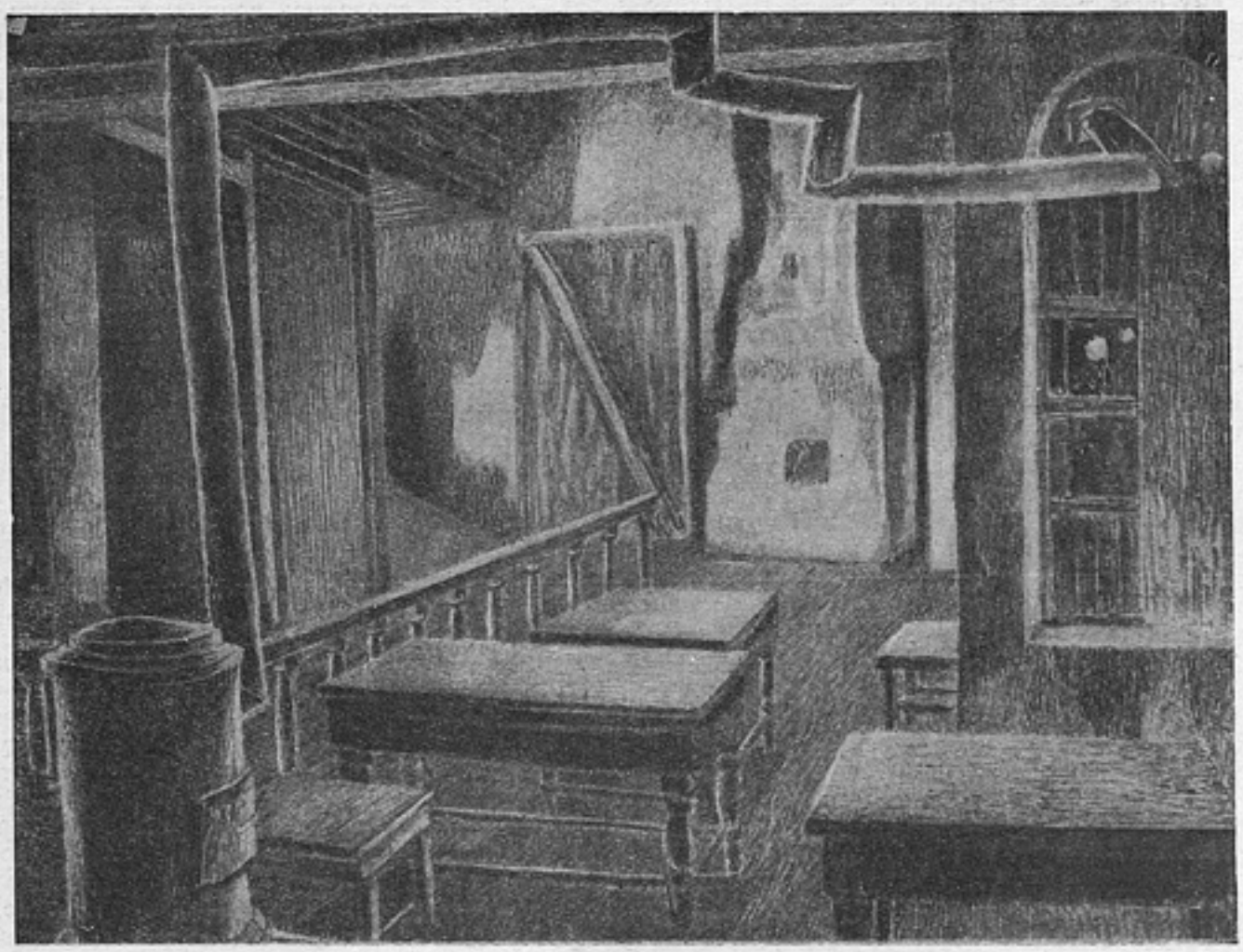
У одного из ракотулетов спят пленные.
Ирье не спится. Не спится и прапорщику Риута...
Он ворочается с боку на бок...
Приподымается...
Ирья, осмотревшись, узнает Риуту.
— Признаешь?
Риута сел.
— Припоминаю... Как ты сюда попал?
Ирья задумчиво:
— Офицера Семенова... проводником был.
Замолчал... подумал ...вкрадчиво продолжал:
— Вот я и спрошу... какую же родину он защищал?
Риута не понял:
— Кто он?
Ирья поясняет:
— Русский... офицер Семенов.
Риута ничего не ответил... закутался в шубу...



„ПАДЕНИЕ КИМАС-ОЗЕРА. Режиссеры Ю. и Р. Музыканты. Оператор Е. Величко. Ленфильм. На фото: эскиз художников П. Зальцмана и М. Цибасова

Часовые у костра поворачивают спящих.
В стороне сидят Антикайнен и Патту. Патту молчит. В словах Антикайнена нет строгости, в них чувствуется товарищеский упрек.
— Зачем ты обманул меня, Патту?
Патту посмотрел на Антикайнена:
— Тойво... на скольких фронтах мы с тобой дрались... вместе?
Антикайнен нервно мешает угли.
— Ну как же я мог остаться?
Голос Патту дрогнул:
— Я буду хорошо бегать на лыжах.
И, словно уловив какое-то одобрение в молчании Антикайнена, он, обрадовавшись, добавил:
— Вот увидишь!
Антикайнен дружелюбно взглянул на Патту:
— Ступай спать!
Глаза их встретились. Патту понял, что Антикайнен простил ему... Антикайнен поднялся и медленно пошел к другим кострам.
Патту сбросил с плеч мешок и лег на снег.
К засыпающему Патту подошел на лыжах в полном снаряжении Ялмар.
Ялмар взволнованно:
— Может, не вернусь...
И, вытащив из кармана массивные серебряные часы:
— Возьми!
Протянул их изумленному Патту.
— А ты куда?
— В разведку.
Ялмар быстро повернулся и пошел.
Патту перевел взгляд с часов на уходящего Ялмара, укоризненно бросив ему вслед:
— А ведь было приказано лишних вещей с собою не брать.

Зимний рассвет.
Пять курсантов во главе с Ялмаром пробираются по лесу.
Они идут, осторожно озираясь.
Они вышли на опушку леса. Перед ними — поляна.
Вдруг курсанты остановились...
С другой стороны опушки совершенно неожиданно появились двое шюцкоровцев...
Шюцкоровцы заметили курсантов...
Те и другие на мгновение замерли...
Они стоят друг перед другом...
Один из курсантов вскинул винтовку.
— Что ты делаешь? — вскрикнул Ялмар.
Но поздно...
Шюцкоровцы повернулись и быстро начали уходить.
Курсанты бросились за ними.
Началась бешеная погоня...
По снежной долине...
По кочкам, ставшим трамплинами...
Со страшной быстротой несутся шюцкоровцы, а за ними курсанты.
Расстояние между ними заметно сокращается.
Вдруг шюцкоровцы исчезли, словно провалились сквозь землю.
Курсанты быстро подлетели к откосу горы.
Перед ними внизу — деревня.
Ялмар быстро пошел на спуск, за ним курсанты...
Они уже почти настигли шюцкоровцев.
Они вбежали в деревню.
Ялмар оглянулся...
У стены ближайшей избы стоят прислоненные лыжи.
У каждой избы только поставлены лыжи.
— Ловушка,— бросает Ялмар и громко командует: — Приготовить гранаты!
На ходу курсанты срывают с поясов гранаты.
Ялмар кричит, пролетая по деревне:
— Бросай в окна!
Зазвенели стекла...
Загромыхали взрывы...
Блеснули огни...
Раздались крики, вой, стоны...
Рухнула от взрыва крыша дома...
Из изб выскакивают перепуганные, полуодетые шюцкоровцы...
В панике, ничего не понимая, они бегут в разные стороны...
Вдруг раздался крик:
— Их всего шестеро!
Это кричит один из шюцкоровцев, заманивших разведку.
Началась беспорядочная стрельба.
Со всех сторон сбегаются белые, сжимая в кольцо курсантов. Один курсант взмахнув руками, рухнул на землю...
Ялмар, стреляя на ходу, бросается к дому...
Вслед за ним остальные курсанты...
Ялмар захлопывает дверь.
Белые окружают избу.
Из окон избы появились вспышки винтовочных выстрелов.



„ПАДЕНИЕ КИМАС ОЗЕРА“. Режиссеры Ю. и Р. Музыканты. Оператор Е. Величко. Ленфильм. На фото: эскиз художников П. Зальцмана и М. Цибасова

Затрещал пулемет
По широкому снежному полю лавой мчатся курсанты.
Во главе Антикайнен, за ним, не отставая, Патту.
В отдалении слышны выстрелы.
Антикайнен ушел далеко вперед.
Он оглянулся, с удивлением смотрит на Патту, идущего за ним вплотную.
Остальные отстали...
Звуки выстрелов приближаются...

Изба полна дыма.
Ялмар и курсанты отстреливаются.
Ялмар повернулся:
— Патроны?
Курсант бросает обоймы к ногам Ялмара.
Ялмар выпускает патрон за патроном.
Стекло с треском разбивается.
Падает раненый курсант.
Ялмар в бешенстве кричит:
— Патроны!
Курсант резко:
— Кончились!
Ялмар метнул через окно гранату...
Раздался взрыв, другой, третий...
В избе наступила тишина. Патроны и гранаты вышли.
Ялмар отошел от окна:
— Ложись!
Курсанты бросились на пол.
Стрельба на улице усилилась.
Курсанты молча лежат.
На улице раздались взрывы...
И вдруг все стихло...
Неожиданно раздался сильный стук в дверь.
— Отворите, черти саволакские!
Ялмар бросился открывать дверь.
В избу вбегает разъяренный Антикайнен, за ним Патту.
Антикайнен быстро оглядывается, заметил раненого, подошел к Ялмару, с укоризной уставился на него.
— А я думал, ты умнее...
Ялмар стоит, опустив голову.
— Чему тебя в школе учили? Устав разведки знаешь?
Антикайнен привычным жестом одернул полушубок.
— От нашего отряда зависит судьба фронта.
И уже тоном начальника закончил:
— Вернемся в Петроград — две недели гауптвахты.
И, отходя от окончательно сбитого с толку Ялмара, иронически процедил:
— Герой!..
Остановился около Патту, припоминает, что он хотел ему сказать... Вспомнил:
— Да... ты же хорошо ходишь на лыжах...
Патту, сдерживая улыбку:
— Учусь, товарищ командир!
И когда Антикайнен вышел из избы, Патту медленно приблизился к Ялмару. Вздохнул:
— Не везет мне в жизни!
Ялмар, недоумевая, посмотрел на товарища.
Патту вынул из кармана часы, взглянул на них и с деланным сожалением передав их Ялмару, сказал:
— Мировые часики!

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

В большой крестьянской избе расположились курсанты.
Изба заполнена доотказу.
В углу, на скамейке примостилась крестьянка. Она чинит одежду курсантов.
Курсанты окружили ее плотной группкой.
Ожесточенно спорят:
— Какого черта он церемонится с пленными!
Одна помеха только... допросил — и каюк!
Это кричит очень возбужденный сидящий на полу Эйно.
Его полушубок как раз сейчас находится в ремонте.
— Нас они жалели? Тысячами расстреливали!
Один из курсантов поддерживает Эйно:
— Что и говорить... Это верно!
Эйно вскочил с места, потрясая кулаком.
— Я бы эту рвань...
Он на мгновение запнулся, подыскивая подходящее слово, и, сделав отчаянный жест, добавил:
— Одним махом!
Курсант, явно сочувствующий Эйно, скороговоркой боясь, что его кто-нибудь перебьет, выпалил:
— Самим жрать нечего! А тут с ними делись, да еще за собой таскай!
И он сердито сплюнул в сторону.
— Ну и характеры,— иронически произнес Патту, свесившись с русской печки.
Внимание всех перешло на Патту, а он продолжал:
— Что они рвань... это конечно верно... а вот насчет маха — это ты загнул...
Эйно возбужденно перебил спокойную речь Патту.
— Убирайся к чортовой бабушке! Философ!
И, обращаясь к курсантам:
— За мною, ребята... Никого не оставим...
И он метнулся к двери. За ним другой курсант.
И вдруг этот спор и шум в избе перебил громкий командный окрик:
— Смирно!
Это приказал разъяренный Антикайнен, вошедший в избу как раз к концу спора.
— Ты у меня свои бандитские штучки брось!
И в этих словах слышны ярость и угроза.
Он поднес кулак к самому носу Эйно.
— Ты кто?
Эйно молчит.
— Я тебя спрашиваю — кто ты?
Опять молчание.
Тогда Антикайнен раздельно, тихо, стараясь быть как можно спокойнее, отчеканивает:
— Курсант регулярной Красной армии! Будущий командир!
И, рассердившись:
— Понятно?
И кажется, что сейчас он уничтожит своего курсанта, но Антикайнен неожиданно перевел разговор:
— Расписку прихватил?
Эйно вытаскивает из кармана скомканный клочок бумаги и передает Антикайнену.
Антикайнен читает каракули.
«Начальнику отряда. Шубу получил. Большое спасибо».
Улыбнулся.
— Простых вещей не понимаешь!
Но не успел он покончить, на улице раздались беспорядочные выстрелы.
Антикайнен, Эйно и все курсанты схватили оружие, бросились из избы.
В деревне идет беспорядочная стрельба...
Из всех изб выскакивают курсанты с винтовками в руках.
Перебираясь через плетни, прячась за овины и бани, перебегая от одного прикрытия к другому, в деревню ворвались вооруженные люди.
Они в крестьянских карельских одеждах.
Навстречу нападающим бегут курсанты.
Антикайнен, стоя посреди улицы, отдает распоряжения, прилаживая на розвальнях пулемет.
Эйно, без полушубка, схватился врукопашную с одним из нападающих.
По всей деревне идет ружейная трескотня.
Заработал пулемет.
Один из нападающих нацелился из винтовки в Патту.
Ударом приклада Патту выбивает винтовку из его рук, замахнул винтовкой.
— Да здравствует советская Карелия! — кричит во весь голос упавший на землю.
Патту остолбенел от удивления, но штыка не отвел.
Тогда его противник с ненавистью и презрением закричал:
— Что смотришь! Бей, «белая сволочь»!
— Это я-то «белая сволочь»?—рассердился Патту. —Да я тебя за такие слова... — И он замахнулся прикладом.
Противник впервые внимательно взглянул на Патту и, увидев красноармейский шлем, даже растерялся:
— Так вы красные? Откуда?
— Красные, чорт тебя дери, а ты кто, Курба?
Парень вскочил, замахал рукою и обрадованно закричал:
— Ребята, не стреляй! Свои... красные.
И, снова обернувшись к Патту:
— А мы-то торопились... хотели выгнать белых из деревни!
Патту улыбнулся и протянул ему руку:
— Ну нам больше повезло, товарищ, мы выбили раньше.
Стрельба в деревне прекратилась.
Вооруженные партизаны выходят на середину деревенской улицы.

Впереди их командир. Мы узнаем в нем безрукого Юкко, бежавшего из Кимас-озера на оленьей упряжке.

— Что ж вы на своих лезете?—говорит Патту с укоризной.

— Конфуз получился! — махнул рукой Юкко. Откуда вы взялись? — Фронт-то ведь за триста верст.

Внутренность избы.
У стола трое: Антикайнен, комрот, Юкко.
Антикайнен обращается к Юкко:

— Сколько же до Кимас-озера итти?

Юкко уверенно:

— В сутки доберетесь... Но белых там раз в пять больше, чем у тебя.

Антикайнен:

— А ты уверен, что главный штаб в Кимас-озере?

Юкко:

— Говорю, значит, знаю, — своими глазами видел...

И тут вступает в разговор комрот:

— А все-таки что же с пленными делать?

Антикайнен задумался.
Взглянул на однорукого Юкко:

— Сколько твоих партизан?

Юкко:

— Под ружьем 17, всего 35.

Антикайнен решительно:

— Так вот... вооружи всех. Придется тебе остаться в деревне охранять всех пленных.

Но Юкко вовсе не удовлетворен своим новым назначением.

— Что же это? Выходит, в тылах прозябать?

И, уже улыбнувшись, добавил:

— А я-то думал—кампания!

Оснеженная околица деревни.
Речка, покрытая льдом. Проруби.
На берегу у курных бань лежат опрокинутые вверх дном лодки.
Крадучись, подходит к баням из деревни прапорщик Риута.
На нем красноармейский шлем.
Он становится на лыжи.
Он нагнулся, чтоб закрепить ремни, и в это мгновение перед ним вырос Ирья.
Ирья несет связку дров к бане.

— Куда? — угрюмо спрашивает он прапорщика.

— В Кимас-озеро, наших предупредить, — спокойно отвечает Риута. — Коли спросят, покажи в другую сторону,—понял?

— Понял, — медленно отвечает Ирья. — Только никуда ты не уйдешь...

И он становится своими валенками на лыжи прапорщика.
Тот в первое мгновение даже изумился.

— Ты... что?—говорит он, пытаясь столкнуть Ирью с лыж.

— Говорю... никуда не пойдешь! — уже в тихой ярости говорит Ирья, продолжая стоять на лыжах Риута.
Прапорщик понял... что Ирья не шутит.
Оглянулся, нет ли кого поблизости. Риута ловким движением вытащил из-за пояса Ирьи цукко-финский нож и с размаху ударил Ирью в бок.
Ирья неловко взмахнул руками и повалился в снег.
Прапорщик снова стал на лыжи и оттолкнулся палками.

Ялмар, обходя посты, проходит по снежной целине за околицей деревни.
Остановился.
Увидел — в снегу у бани лежит человек.
Подошел поближе... нагнулся... Это смертельно раненый Ирья. Он шепчет Ялмару:

— Скорее... Погоняй по следу прапорщика — на Кимас убег.

Ялмар вскочил. След лыж уводит вдаль.
И там, далеко уже, маячит черная фигурка.
Ялмар оглянулся. Из своих нет никого.
Бежать, звать — потеря времени, а прапорщик в это время скроется из глаз.
Решил помчать сам.
Нажал на палки.
Сразу с места взял большую скорость.
Проскочил мимо тела Ирьи.
Понесся по снегу за уходящим к горизонту прапорщиком.

„ПАДЕНИЕ КИМАС-ОЗЕРА“

Режиссеры Ю. и Р. Музыканты. Оператор Е. Величко. Ленфильм. На фото: эпизод погони Ялмара за Риутой

— С т о й! — кричит Ялмар.
Риута оглянулся, увидел погоню.
Встретился с Ялмаром взглядом.
Тоже нажал на палки.
И так пошли они оба в страшном темпе.
Оба сильные.
Оба отличные лыжники.
Идут они быстро, заметая палками снег, но расстояние между ними сокращается очень медленно.
Пот заливает глаза Ялмара.
Ялмар на ходу сбрасывает балахон.
И так идет дальше — в погоню.
Позади него, у следа лыж, остаются лежать сброшенные рукавицы.
Пар дыхания вырывается столбом у каждого из них на морозном воздухе.
Ялмар рывком сбрасывает с себя красноармейский шлем.
Противники заметно выдыхаются.
Темп движения замедляется.
Ялмар рвет пуговицы на своем полушубке.
Раскрывает грудь.
Вдалеке встают скалы Массельского ущелья.
Риута уходит влево от них.
Он идет по дороге, которую можно узнать по верстным и межевым столбам.
Оба они, и Риута и Ялмар, поспешно идут уже почти шагом.
Почти совершенно выдохлись.
На большее у них нехватает сил.
Ялмар снова нажал на палки, убыстряя ход.
И вдруг покачнулся и на всем ходу вылетел из валенок босой ногой в снег.
Хорошо закрепленный валенок остался стоять на лыже.
Ялмар подобрался к лыже.
Он в отчаянии смотрит на нее.
Лыжа сломана — ударилась о пенек.
Ялмар хватается за винтовку, которую облепил снег.
Нажимает спусковой крючок.
Выстрела нет...
От мороза ударник примерз к пружинке.
Он отогревает дыханием затвор винтовки.
Риута останавливается.
Издевательски машет рукой.
— Прощай, земляк!
И пошел, уже не спеша, дальше.
— У-у, гад! — бормочет себе под нос Ялмар.
Прапорщик тем временем скрывается между деревьями заснеженного леса...
Ялмар склоняется над поломанной лыжей...

ЧАСТЬ ПЯТАЯ

Титр:

В ЗАХВАЧЕННОЙ ДЕРЕВНЕ

Растрепанный, в растегнутом полушубке Ялмар виновато стоит перед Антикайненом.
Антикайнен нервно ходит взад и вперед...
— Как же ты его упустил! — восклицает он. И в этих словах упрек и беспокойство.
Они стоят перед избой, у крыльца, окруженные курсантами и партизанами...
И вдруг, что-то вспомнив, Антикайнен выхватил наган.
И бросил на ходу:
— Кто часовой?
Пустился бежать по деревне.
С наганом в руке по деревне без полушубка, без шлема, с растегнутым воротом гимнастерки бежит Антикайнен.
Мимо изб, костров, у которых греются партизаны.
На всем ходу рванул дверь, влетел в избенку.

Посредине, на полу, лежит распростертый труп курсанта-часового.
В совершенном изнеможении останавливается над трупом потрясенный и бегством Риута и смертью часового Антикайнен.
Пряча наган в кобуру, он бросает:
— Твое счастье, Матти!
Это маленькая курная избенка, с низким потолком, с тусклым светом, брызжущим через маленькое заледенелое оконце.
В избу один за другим вбегают Юкко, Патту, Ялмар и другие.
Антикайнен сел на лавочку у окошка и вытащил из планшета карту.
Разложил перед собой.
На карте нанесена линия пути, пройденного отрядом.
Молчание...
— Когда он придет в Кимас-озеро? — в упор спрашивает Антикайнен у Юкко.
Юкко рассчитал и ответил:
— К восходу добежит.
Антикайнен задумался...
Эйно приносит ему его полушубок и накидывает на плечи.
Антикайнен на карте промеряет спичкой расстояние.
И вдруг со вспыхнувшей надеждой:
— А что если махнуть напрямик через хребет?
И провел линию на карте.
— Как напрямик? — изумился Юкко и даже присвистнул: — Никто и никогда там не проходил. Скалы-то! Наверх посмотреть — шапка с головы валится!
И развел руками.
Антикайнен подошел вплотную к Юкко и пытливо произнес:
— А у тебя есть другой выход?
Юкко промолчал и потом тихо добавил:
— Да ведь там никто и костей не соберет!
В избе наступило молчание.
И тогда Антикайнен сказал Ялмару:
— Строй отряд!

У того места, где свалился в погоне Ялмар и откуда влево идет след лыж прапорщика, стоит Юкко внизу у скалы, задрав голову вверх.
Там, наверху, взбираются на кручи уже маленькие фигурки курсантов.
Юкко круто закинул голову, и шапка чуть-чуть не свалилась, но Юкко успел ее подхватить и плотно нахлобучил ее на лоб.
И вдруг настораживается...
Мимо него пролетает сверху лыжа — одна.
За нею, на некотором расстоянии — вторая.
И ком снега, как маленькая лавина.
Но это не лавина, а человек...
Он медленно садится.
Глаза, лицо, винтовка, мешок его — все облеплено снегом.
Он протирает руками глаза.
Перед Юкко — Патту.
Юкко помогает ему подняться.
Патту встает, подбирает разбежавшиеся лыжи.
Ты что? — участливо спрашивает его Юкко.
— Забыл попрощаться с тобой! — говорит измученный Патту с тоном напускного веселья.
И снова начинает свой подъем в гору.
— За ветки держись! — вслед ему кричит снизу Юкко.
И когда Патту взобрался уже метров на тридцать на гору, мимо него, громыхая, стукаясь о камни, о стволы деревьев, пролетает сорвавшийся сверху курсант.
Патту остановился и кричит вниз Юкко:
— Жив?
И оттуда идет подхваченный эхом отклик Юкко:
— Убился!
И тогда Патту, отерев пот со лба, снова кричит вниз к Юкко:
— Возьми винтовку!

Курсанты, взбираясь по горе, помогают друг другу.
Вместо веревок им служат сцепленные лыжные палки.
Антикайнен начал скользить. Вот-вот он покатится и сорвется с оружием и мешком вниз.
Руки его заняты. Он не хочет выпускать палки. Зубами цепляется за ветвь и, помогая палками, подтягивается к ней.
Остановился.
Пот проступил у него на лбу.
Он очень взволнован.
Он взглянул перед собой и увидел сидящего на камне в полном изнеможении Эйно.
Руки Эйно опустились.
Крупные слезы, замерзая ледяшками, скатываются по щекам Эйно.
И сразу же Антикайнен преображается.
Он прогнал мгновенную слабость и уже стоит перед Эйно подтянутым, собранным командиром.
Эйно жалобно говорит:
— Иди, Тойво, видно мне придется здесь остаться.
— Брось, Эйно! Мы еще потанцуем с тобой на свадьбах в Сбо и в Хельсинки.

Эйно молчит.

— Неужели ты не доберешься до того камня?

Антикайнен указал на камень в двух-трех шагах от Эйно.

Эйно молча кивнул головой.

— Видишь сосну? Неужели же ты от камня два шага к дереву не пройдешь? Конечно, пройдешь.

Он кладет руку на плечо Эйно.

Тот медленно поднимается.

И они вместе, рядом добираются до камня, на который показывал Антикайнен.

— Ну и так до самой вершины! — успокаивающе говорит Антикайнен и смотрит вниз, на кручи.

И видно, как далеко внизу растянулись карабкающиеся лыжники.

Курсанты поднимаются по склону «елочкой», «лесенкой». Выбиваются из сил.

И тогда, снова чуть не упустив из-под ног лыжи, Патту сходит с лыж и сразу же погрузился выше пояса в снег. Сойдя с лыж, он повеселел, стал чувствовать себя лучше и даже обгоняет лыжников.

Обогнал Ялмара.

Ялмар, а за ним и другие тоже сходят с лыж и, проваливаясь в снег, цепляясь за ветви, начинают подвигаться в пешем строю.

Ялмар заметно выдыхается.

Патту чувствует себя без лыж относительно лучше, чем другие, и обращается к Ялмару:

— Дай мешок, — я сильнее тебя и лучше хожу без лыж.

Ялмар посмотрел на Патту. Ему видимо хочется отдать мешок, но, вспомнив, как в свое время Патту отказался от его помощи, он с усилием произносит:

— Ступай, Патту!

Патту понял: дело в самолюбии, и он еще настойчивее предлагает:

— Да ведь ты весь мокрый, Ялмар!

Ялмар окончательно рассержен.

— Отвяжись!

— Я дальше не могу! — говорит пулеметчик и останавливается, бросив в снег пулемет.

— Брось! Неужели ты не доберешься до этого камня? ободряет его Эйно.

— Ну а там сосна. Вот, нацелься на нее... А там дальше камень...

Курсант:

— Я здесь останусь.

— Неужели ты от камня два шага к дереву не пройдешь?

Эти слова Эйно как бы подхлестывают курсанта.

Он собрался с последними силами, подымается.

Он ударяет палкой по снежной глыбе, и вдруг эта глыба отделилась от основания и устремилась вниз, сметая все на своем пути.

Это сплошная лавина.

Снежная пыль летит по сторонам.

Эйно успел отскочить в сторону.

Его собеседник-пулеметчик увлечен лавиной вниз.

Лавина пролетела мимо Антикайнена, обдавая его снежной пылью.

Лавина захватила еще трех курсантов.

Лишь мелькнули их тела, винтовки, лыжи, палки, мешки.

Лавина летит вниз, разбиваясь о скалы, о стволы деревьев, увеличиваясь на своем пути.

Антикайнен с содроганием, молча, смотрит вниз.

Все лыжники на мгновение прекратили подъем.

Антикайнен угрюмо повернулся и снова решительно начал подыматься.

Ровным, спокойным, финским шагом бежит прапорщик Риута. Он уверен в своей безопасности. Идет совершенно спокойно.

Мурлычит под нос какую-то бравурную солдатскую песню.

Оглядывается, восхищаясь лесами...

Остановился около сосны — обнял ее...

Похлопал с любовью ствол дерева...

Снова оттолкнулся палками и побежал, мурлыча ту же песенку.

Вскоре он исчез совсем за деревьями.

И только остался длинный, ровный след его лыж.

Голая вершина Массельгского хребта.

Над дальними лесами, над снегами сияет лунная ночь.

И над лесами, и над снегами, и над кручами царит полное безмолвие.

Курсанты лежат в снегу, сидят на камнях, стоят вразброд на лыжах.

Они страшно утомлены.

Пошатываясь от усталости, со списком в руках, Эйно переходит от одного курсанта к другому.

Нагибаясь, чтобы разглядеть лица усталых курсантов, чтобы отметить каждого в списке.

Это не обычная молчаливая переписка.

В стороне дерево. Сидит Антикайнен, положив голову на руки.

Локти уперлись в колени.

Внизу перед ним бескрайние леса.

У подножья горы — озеро.

А по ту сторону озера с трудом прощупываются во мгле темные строения деревни.

Это Кимас-озеро.

Эйно подходит к Антикайнену, садится.

Оба молчат.

— Сколько — не подымая головы, спрашивает Антикайнен.

Эйно:

— Пять.

И начинает перечислять:

Саволайнен,
Яскелайнен,
Рихимянин,
Хамелайнен,
Турунен.

И когда он кончил, Антикайнен тихо спросил:

— Разведка не вернулась?

— Нет еще... — ответил Эйно.

Тень Эйно закрыла Антикайнена.

— Отойди, Эйно!

Эйно с удивлением посмотрел на командира.

— Отойди, Эйно,—повторил Антикайнен.

И уже с легким раздражением прикрикнул:

— Разве ты не видишь, — я сушу свои валенки.

Эйно взглянул на небо.

Среди облаков сияет луна.

Эйно поражен, недоуменно пожал плечами, но отодвинулся.

Антикайнен поднял голову:

— Пошли Турунена — пусть выставит охранение!

Эйно нагнулся к Антикайнену:

— Турунен... Но...

Он осторожно прикоснулся к плечу Антикайнена:

— Я же сказал тебе,Тойво... Турунен погиб...

И тогда Антикайнен наконец приходит в себя.

Он с усилием встает на ноги, и лицо его становится мрачным.

— Дорого заплатят они нам за этот переход!

Острой ненавистью звучат его слова.

У околицы деревни две притаившиеся фигуры... Это Патту и Ялмар, оба в простых крестьянских полушубках и ушанках.

— Тяни... короткая идет...

Протягивая две спички Ялмару, говорит шопотом Патту.

Ялмар отстраняет руку Патту.

— Я пойду...

Патту настойчивее, повысив голос:

— Тяни!

Ялмар вытащил длинную...

Патту передал Ялмару винтовку...

Приятели взглянули друг на друга.

— Я пошел! — бросил отрывисто Патту и двинулся к деревне.

Ялмар долго провожал взглядом удаляющуюся фигуру Патту.

Патту медленно идет по улице деревни.

Вдоль бревенчатых стен изб стоят прислоненные лыжи.

Много лыж.

Патту про себя подсчитывает:

— Тридцать... сорок...

В деревне полная тишина.

На крыльце, сидя, дремлет часовой... Винтовка зажата между коленями...

В избах за обледенелыми оконцами начинают теплиться огни... Залаяла собака...

У околицы Ялмар поеживается от холода. Нетерпеливо всматривается в даль деревни.

Опять Патту... Он уже идет обратно и подсчитывает:
— Четыреста... четыреста двадцать.
Он приближается к околице, радостный и веселый.
Задание выполнено.
Патту ускоряет ход.
Он тихо напевает свою любимую песенку:
«Гроза идет.
Война идет...
И вдруг окрик:
— Патту!
Песня прервалась...
Патту остановился.
Обернулся.
Против него стоял шюцкоровец...
Они пристально всматриваются друг в друга.
— Патту!
Узнал шюцкоровец.
Патту резко оттолкнулся палками.
Бросился ехать.
За ним, не отставая, шюцкоровец.
Патту нажал на палки, убыстряя ход.
— Держи! закричал шюцкоровец, продолжая погоню...
На улице появились часовые.
У околицы — Ялмар.
Встревоженный за друга, крепко сжимает винтовку.
Патту приближается.
Двое шюцкоровцев бросились ему наперерез.
Патту рванулся.
Лыжи скрестились.
Патту потерял равновесие...
Упал...
Со всех сторон на него насели шюцкоровцы...
Подняли...
Ялмар вскинул винтовку...
Прицелился...
И вдруг услышал придушенный голос Патту:
— Четыреста тридцать пять!
Полный отчаяния, Ялмар опустил винтовку и быстро побежал в сторону леса.

ЧАСТЬ ШЕСТАЯ

Спокойный лес.
Палки заметают снег.
Ялмар, запыхавшись и встревоженный, вырастает на вершине. И сразу же останавливается, как вкопанный.
На лыжах, опустив руки, склонив головы в капюшонах, стоя, опершись грудью на палки, спят лыжники.
Они похожи на привидения.
Мерный храп вырывается из десятка молодых грудей.
Несколько поодаль от других глаза Ялмара находят Антикайнена.
Он тоже крепко спит, стоя на лыжах. Руки его беспомощно свесились вдоль тела. Лыжные палки удерживают его от падения.
Ялмар подкатывает к нему.
Веки Антикайнена медленно раскрываются.
Но, увидев перед собой Ялмара, он сразу просыпается.
— Там штаб... 435 белых... Патту попал в плен, — волнуясь и торопясь, докладывает Ялмар.
И пока он говорит, фигуры курсантов, напоминающие не то снежных баб, не то привидения, оживают, начинают шевелиться.
Некоторые подходят ближе к командиру.
И в это время возникает в деревне мерный колокольный звон.
Антикайнен встревоженно смотрит на Ялмара. Прислушивается.
— Мы открыты... Тревога! — говорит совершенно обалделый от усталости Ялмар.
— Неужели Патту? — спрашивает усомнившийся на секунду и тоже встревоженный Эйно.
Антикайнен бросает на него укоризненный взгляд.
— Плохо же ты знаешь Патту.
И снова прислушиваясь к звону, он говорит:
— Прапорщик пришел.
Он повернулся к одному из курсантов:
— Сообщите комроту 1 немедленно атаковать.
Лыжник скрылся в леске.
Антикайнен скомандовал:
— Вперед! За мною!
Здесь отряд...
Встрепенулся...
Нажали на палки...
Оттолкнулись...
Пошли вниз со склона развернутым строем...
Шеренгой...
Держа между собою равнение...
Пригибаясь...
Склоняясь...
Балансируя...
Летят курсанты к деревне.
Деревня приближается с неимоверной быстротой.
Навстречу мчащимся курсантам раздается окрик:
— Кто идет?
Впереди лыжников летит Антикайнен.
Цепь за ним.
— Стой! — повторяется окрик.
Цепь летит уже по снежной равнине озера перед деревней.
— Стой!
И, не получив ответа, белая застава открывает огонь.
Кто-то из курсантов рухнул в снег.
Курсанты закладывают за спины палки, вскидывают винтовки и на быстром ходу начинают стрелять по деревне.
На ходу же Антикайнен приказывает идущему рядом с ним Эйно:
— Беги к комроту 1, поторопи.
На быстром беге Эйно умело меняет направление и идет влево от цепи.

Эйно уходит, слегка согнувшись.
Вокруг него — спереди, сзади, сбоку — вспыхивает снежная пыль, взметенная пролетающими пулями.
Эйно быстро мчится к лесочку у пригорка.
Свистят пролетающие совсем около уха пули.
Эйно покачнулся.
Антикайнен увидел, вздрогнул.
Белые уже высыпали из изб и, схватившись за винтовки, бегут навстречу отряду, в помощь своей заставе.
Антикайнен, стреляя из нагана, увлекая за собой курсантов, врывается в деревню.
Он еще раз оглянулся.
Эйно скрывается в леске.

Запертый в амбаре Патту быстро ходит взад и вперед.
Он волнуется. Товарищи дерутся, а он здесь ничем не может помочь.
Луч света проникает в щель между досок.
Патту силой отдирает доску и в образовавшуюся брешь видит:
По улице бегут люди.
Шюцкоровцы стреляют к озеру, прячась за углы изб.
По улице пролетает в дикой панике на оленьей упряжке Вейнемейнен.
Шюцкоровец тянет за собою по снегу пулемет.
Покачнулся, задетый шальной пулей.
Упал.
Патту быстро отдирает доску и через брешь вылезает на улицу.
Схватил пулемет. Припал к нему.
Пулемет застрочил.
Бьет по белым тылам.
В рядах шюцкоровцев недоумение и растерянность.
Увлекшись стрельбой, Патту и не заметил, как над ним вырос Илмаринен.
Хладнокровно он стреляет из револьвера в спину Патту.
Патту метнулся.
Пулемет дал еще очередь — и замолк.
Илмаринен сам сел за пулемет.
Повернул его в другую сторону.
Застрочил по проулочку, по которому уже бежали курсанты в развевающихся балахонах.
Курсанты остановились.
Стали прятаться за избы.
Залегли.
Антикайнен отстреливается, притаившись за плетнем.
Встревожен.
— Эйно не дошел! Ялмар, иди ты, — говорит он.
Ялмар встал. Приготовился.
И в эту секунду в деревне раздаются громкие крики:
— Ур-ра!
— Ур-ра! — радостно закричал и Антикайнен и, выскочив из-за плетня, побежал в глубь деревни.
Подхватывая этот крик, за ним устремились и курсанты.
Илмаринен у пулемета.
И вдруг со спины у него раздались громкие крики:

„ИСКАТЕЛИ СЧАСТЬЯ“

Сценарий И. Зельцера и засл. деят. иск. Кобеца. Режиссер засл. деят. иск. В. Корш. Оператор Рябов. Белгоскино.

„ИСКАТЕЛИ СЧАСТЬЯ"

Сценарий И. Зельцера и засл. деят. иск. Кобеца. Режиссер засл. деят. иск. В. Корш. Оператор Рябов. Белгоскино

— Ур-ра!!
Он, недоумевая, оглядывается на эти крики.
По улице бегут, стреляя, курсанты.
Впереди их в развевающемся балахоне мчится Эйно.
Илмаринен бросает пулемет и, быстро отпрыгнув, хватает у стены лыжи и скрывается за избой.
Ялмар с несколькими курсантами врывается в деревенскую церковку.
В церкви встревоженные бабы и перепуганные старики толпятся у амвона, около священника.
— Ты чего растрезвонился? — подскакивает к попу Ялмар.
— Как же без звона? — Крещение!
— А чтоб тебя с твоим звоном...
Ялмар переглянулся с курсантами и выбежал из церкви.

Внутреннее помещение штаба белых.
По полу разбросаны бумаги. Валяются обоймы, гильзы.
В штабе Антикайнен, Ялмар, Эйно.
Они группируются около скамьи, на которой лежит смертельно раненый Патту.
— Праздник... Крещение... А морды у вас постные... — пытается острить Патту.
Но гримаса боли набежала на его лицо.
— Когда ты кончишь шуточки, Патту? печально бросает Ялмар.
— Кажется, кончаю, — снова шутит Патту.
Мгновенное молчание.
Патту незаметно делает какие-то знаки Антикайнену, молча стоящему в стороне.
Антикайнен понял.
Обращаясь к Ялмару и Эйно, распорядился:
— Предупредите население... Скоро будем взрывать склады...
Оба встали... Бросили прощальный взгляд на Патту... Вышли.
В комнате Антикайнен и Патту.
Антикайнен подходит к раненому другу, отечески теребит растрепанные волосы на голове Патту:
— Ну что, Патту?
Патту тихо заговорил:
— Я давно хотел сказать тебе... Тойво...—передохнул слегка, приподнялся, улыбаясь закончил:
— А ведь я научился ходить на лыжах.
Антикайнен ничего не ответил...

По деревенской улице быстро мчится на лыжах человек.
Он очень спешит.
Человек подлетает к крыльцу штаба, сбрасывает лыжи...
Не поворачиваясь, обращается к стоящему на крыльце Ялмару:
— Где командующий?
Ялмар удивленно всматривается.
Человек поворачивается.
Это прапорщик Риута.
Он остановился от неожиданности...
Взгляд его встречается с мрачным взглядом Ялмара...
Риута растерян, испуган... но понимает...
Раскрывается дверь дома.
На крыльцо медленно выходит подавленный Антикайнен.
Видно, что его обуревает большое человеческое горе — скорбь о погибшем товарище...
Риута повернулся, увидел, выхватил из кармана пукко, с криком бросился на Антикайнена.
Ялмар быстро вскинул винтовку, выстрелил.
Риута покачнулся, упал, скатился со ступенек крыльца.
На выстрел прибежали Эйно и еще несколько курсантов.
Антикайнен, указывая на прапорщика, тихим голосом бросил:
— Ялмар, убери земляка...
Повернулся и спокойно вошел обратно в избу.

Раздаются страшной силы взрывы...
Один, второй, третий...
Это взрываются, взметываясь к небу языками пламени, склады оружия белых.
И на фоне горящих, взрывающихся складов идет строем отряд курсантов.
За ним тянется длинный крестьянский обоз.
Впереди отряда спокойно, сосредоточенно идет Антикайнен.
За ним, уж не спеша, — Ялмар и Эйно.
Так они идут в молчании на лыжах.
И тогда Антикайнен к отряду:
— Теперь можно петь! Приказ выполнен!
И курсанты запевают.
Они поют свой боевой победный марш.
Марш этот все растет, ширится над деревней, над снегами, над лесами.
И под этот победный марш входит в лес батальон лыжников.

ИСТОРИЯ БЕСПРИМЕРНОГО РЕЙДА

(„Падение Кимас-озера“)

Н. ОТТЕН

История дала материал необычайной силы и выразительности. Задача не в приукрашении дел гражданской войны, а в возможно более полном донесении дней, поступков и характеров, составляющих эти события. Повидимому Геннадий Фиш, автор повести «Падение Кимас-озера», так и понял задачу.

Повесть, написанная от первого лица, — от имени одного из участников рейда Антикайнена—Патту, по возможности «опрощает» необыкновенные исторические события, рассказывает о них на интонации их участника, для которого замечательное прошлое привычно и обыкновенно. События же настолько выразительны, что такое «опрощение» остается чисто внешним приемом, подчеркивающим значительность происходящего.

Геннадий Фиш бесспорно совершенно прав и ни в какой мере не преувеличивает, когда он устами одного из участников так характеризует поход Антикайнена: «Насколько мы изучили историю военного дела, казалось, что такого предприятия не пытались осуществить ни войска Александра Македонского, ни Наполеон, ни Ганнибал, ни Суворов, ни Жофр, ни Гинденбург, ни товарищ Буденный».

Сценарий, написанный Геннадием Фишем совместно с бр Ю. и Р. Музыкант с использованием в равной мере и материалов повести и фактов истории, дает читателю достаточно полное представление об отваге и мужестве участников рейда, о стратегической необычности задания, о безукоризненности выполнения его бойцами. Участники рейда шли в глубокий тыл противника, сил и расположения которого они не знали. Нужны были особые условия: чистота классовой ненависти, безукоризненная преданность делу рабочего класса, беззаветная отвага и полная готовность отдать жизнь в решительной борьбе; нужна была совершенная ясность цели.

К этому нужно прибавить, что участники рейда Антикайнена — финны и карелы, и действие развертывается в Карелии. Таким образом, к задаче показа этих прекрасных героических характеров прибавилась необходимость выявления их национальных свойств, демонстрация борьбы за национальное самоопределение в общей борьбе за дело рабочего класса.

Авторы сценария в построении отказались от хроникального развертывания сюжета, в котором движение эпизодов определяется участием в них одних и тех же героев и развитием темы. Авторы «Падения Кимас-озера» построили сценарий на сквозной интриге, кстати сказать, отсутствующей в повести.

Эта сквозная интрига строится на простом приеме узнания и неузнания, сопровождаемом бегством и погонями, совершенно, впрочем, укладывающимися в развитие действия. Речь идет о прапорщике Риута, вышедшем охотиться и обнаружившем отряд Антикайнена, о поисках его, поимке, его бегстве на Кимас-озеро и походе отряда ему наперерез.

Безусловно, эта интрига придает напряжение сценарию, а впоследствии придаст напряжение и фильму. Но это легко давшееся напряжение может увести авторов от решения основной задачи—показа героических характеров, раскрытия их, донесения до зрителей их свойств, условий, их сформировавших и выявивших, а отсюда и целей, и цены их борьбы.

Пролог и первая часть сценария неэкономны, чтобы не сказать излишни. Четверть объема сценария уходит на развертывание экспозиции, даваемой в романе текстом приказа командующего фронтом Сидякина и, кстати, в виде подписи присутствующего в первой части. Все остальное как будто вызвано опасениями авторов, что зрители могут чего-то не допонять, что-то не заметить.

Это недоверие к зрителю заставляет авторов начинать фильм с нарушения белофиннами нашей границы, вводить эпизод с трупом часового, превращаемого в ледяную статую, развертывать и без того в дальнейшем очевидные взаимоотношения белофиннов с карельским крестьянством. По этой же причине возник громоздкий и мало выразительный эпизод взятия Салмы, весь смысл которого в доказательстве пользы лыж в северных кампаниях.

Однако, дальнейшее развертывание действия вводит зрителя в круг подлинных событий и прекрасных человеческих взаимоотношений. Подлинность поступков создает силу, без сомнения, осознанную авторами. Недоверие к зрителю, дидактичность, разъяснительство первых двух частей покидает их. Язык сценария становится конкретным и лаконичным.

Но здесь, говоря о языке сценария, необходимо остановиться на другой опасности — на некритически воспринятом влиянии «Чапаева». Само собой понятно, что «Чапаев»— прекрасный образец и что влияние его, его традиции почетны для целого ряда произведений искусства кино как появившихся, так и только создаваемых. Но здесь речь идет не о влиянии, а о подражании, об ученичестве, чрезвычайно досадном в зрелой и отчетливой в общем работе Ген. Фиша и бр. Музыкант.

Это требует пояснения. В «Чапаеве» основная тема формирования партией характера и дарования замечательного народного полководца дана на ряде последовательно во времени развивающихся эпизодов. Героизм Чапаева и его сотоварищей показан в цепи замечательных поступков, тем более значительных, чем более они «опрощаются» прозаическим отношением к ним их участников.

Замысел и определяемая им композиция «Чапаева» обязали его авторов к определенному и отчетливо завершенному движению темы в каждом из эпизодов. По существу каждый эпизод имеет ясный, завершенный смысл. Так например, эпизод грабежа в деревне и ссоры Чапаева с Фурмановым с знаменитыми репликами: «Кто здесь командир?» и «К чужой славе примазываешься» завершается приходом крестьян, благодарящих за возврат отнятого. Мудрость политики партии становится очевидной для Чапаева, ему на глазах зрителя дан очередной предметный урок.

В «Падении Кимас-озера» налицо эпизод с шубой Эйно, дублирующий эпизод грабежа в «Чапаеве». Эпизод этот значительно менее развернут: Антикайнен, обнаруживающий у Эйно чужую шубу, отсылает его за 20 километров отвозить ее. Убеждает это в чем-нибудь Эйно? Ни в какой мере! Он отделывается фразой: «измельчал народ». Убеждает это в чем-нибудь зрителя? Едва ли! Что Красная армия не занимается грабежом и преследует за грабеж— не нуждается в пояснениях. Таким образом, эпизод заимствован и обессмыслен.

Значительно труднее показать интонационное заимствование у «Чапаева» — заимствование очень отчетливое. Образ Ялмара в сцене тюрьмы в занятой белыми деревне досадно начинает напоминать Петьку; командующий в разговоре с комбригом отчетливо сохраняет чапаевскую манеру речи на военном совете. Я не хочу видеть преступления в этих примерах и в самом факте заимствования интонации, но материал сценария принципиально отличен от материала «Чапаева». Зрелость и умение авторов позволяют надеяться, что они в процессе постановки найдут интонацию, орга-

нически вытекающую из характера их работы и наиболее хорошо ее выражающую.

Основные образы сценария — это Антикайнен, Патту, Ялмар, Риута и Ирья. Первые трое — участники рейда. Их образы должны раскрыть перед нами смысл — условия похода, его воздух — идеи и цели. Риута — враг. Ирья — карельский крестьянин, именем которого борются обе стороны.

Образ Антикайнена значительно вырос в сценарии по сравнению с повестью. В повести Антикайнен спрятан за рассказами бойцов, занятых, как и большинство рассказчиков, собственной особой. В сценарии он — непосредственно действующее лицо, и притом действующее лицо первого плана.

Сценарий пытается показать Антикайнена в двух разрезах — как командира и как человека. Впрочем, такое разделение более чем условно. Человеческие и командирские качества Антикайнена тесно переплетены, поскольку раскрываются они исключительно на материале рейда.

И здесь чрезвычайно важно построение сценария на точном, отчетливом и для зрителя совершенно очевидном решении отрядом Антикайнена беспримерной стратегической задачи. В атмосфере беспредельной опасности, размеры и характер которой даже приблизительно неизвестны Антикайнену, в невиданной борьбе с природой — морозами, непроходимыми горами и пропастями — раскрывается героизм.

Вся задача показать, во имя чего развертывается этот героизм. Чем он вскормлен и на кого работает? Аккуратность, отсутствие всякой аффектации составляют внешний рисунок образа Антикайнена. Эти качества дополняются стремительной ориентировкой, личной храбростью, некоторой холодностью взаимоотношений, скрывающей теплоту, нежность и внимательность к товарищам. Эпизод, завершающий переход через горы, сопровождавшийся обвалом и гибелью пяти товарищей, казалось, выводит Антикайнена из очерченного нами образа, а по существу лишь раскрывает его.

Сомнение вызывает только согласие Антикайнена на просьбу раненого Патту помочь ему умереть перед отступлением. Мотив этот, однажды уже использованный А. Фадеевым в «Разгроме», здесь кажется навязанным извне и ничего не добавляющим ни к образу Антикайнена, ни ко всему сценарию в целом.

Образ Патту внешне гораздо более героичен, чем образ Антикайнена. Однако, один нигде не заслоняет другого. Курсант, отправившийся в лыжный поход, не умея ходить на лыжах, только потому что он не может оставаться в тылу, когда его товарищи дерутся с врагами, рискуя жизнью, осваивает лыжи. Он отчетливо знает, за что и против кого он борется. Его неудачи становятся удачами отряда: отстав, он ловит Риуту. Но это не искупает тревоги, которую он внушает Антикайнену и товарищам.

Безудержная храбрость Ялмара несет в себе элемент азарта, некий отсвет партизанщины. Это да некоторая общительность выделяют его из общего лаконичного колорита взаимоотношений, и только эпизод с часами, сдаваемыми им перед разведкой на сохранение Патту, показывает, что и он сознательно рискует жизнью, борется, точно зная, против чего он выступает и чем он рискует.

Поручик Риута — холодный, сознательный и отчетливый враг, он смел, хорошо ориентируется и отлично справляется с затруднительным положением. Но больше мы ничего сказать о нем не можем. Кто он? Откуда он явился? Как он попал в эту борьбу? За что и во имя чего он борется? Все эти вопросы остаются без ответа. Это серьезный враг, поступки которого заставляют по-настоящему насторожиться, борьба с которым ответственна, но идейная природа которого от нас скрыта. Лишенный показа движущих сил образ становится в значительной мере внешним и не имеющим глубины. Карельский крестьянин Ирья — образ, безусловно удавшийся авторам сценария. Человек, заплативший жизнью сына за доверие к белым, мобилизованный ими, он на собственной шкуре испытывает лицемерие их освободительных лозунгов. И его постепенное освобождение от иллюзий, и его смерть от ножа Риута при попытке преградить бегство прапорщика — естественное движение к участию в активной борьбе.

Своеобразие сценария в том, что все эти образы особо ценны как часть единого образа героического отряда Антикайнена, героического образа замечательной эпохи, беспримерного снежного рейда, беззаветной преданности делу революции[1].

Снег, лыжи, беспредельные просторы Карелии, ее озера и топи, леса и боры, ее люди, отмеченные молчаливостью снежных пустынь и отвагой пролетарских революционеров, впервые займут советский экран. После замечательного показа Севера в поэтических работах Съестрома полярники предстали и в изображении советских кинематографистов. Здесь в наших фильмах были удачи и неудачи, но нигде снег, поэзия ледовых пространств, изящество лыжных переходов не получили пафоса выразительности, хотя бы отдаленно напоминающего масштабы подвигов наших полярников.

Героический рейд Антикайнена и его товарищей, великолепные характеры и беззаветность его бойцов должны стать материалом превосходного ледового фильма. Сценарий дает к этому все основания: в нем есть напряженность и четкость поступков, отчетливость и пафос характеров, яркость и разнообразие в развитии действия, глубина и изобразительная выигрышность места действия. Недостатки сценария частью устранимы, частью преодолимы. Сценарий дает все основания ожидать хорошего фильма.

---

[1] Не безынтересно отметить, что сценарий Геннадия Фиша «Падение Кимас-озера» был премирован на конкурсе газеты «Смена» и Ленфильма и в 1934 г. принят студией. Пущен же в производство в 1936 г. *Ред.*

„СОЛОВЕЙ-СОЛОВУШКО“

А. МИХАЙЛОВ

Фильм Н. Экка «Соловей-соловушко» является первым цветным фильмом советской кинематографии. Он ставит ряд очень важных вопросов, связанных с ролью цвета в киноискусстве, с драматургией цвета.

Но это—только одна сторона фильма.

«Соловей-соловушко» одновременно с этим ставит и ряд общих проблем советской кинематографии, и прежде всего проблему художественного осмысления и показа дореволюционного прошлого нашей страны.

Наконец «Соловей-соловушко» является определенным этапом в творчестве режиссера Н. Экка, четыре года тому назад выступившего с фильмом «Путевка в жизнь», получившим широкую популярность. С этих трех сторон и должен быть рассмотрен фильм. Фильм «Соловей-соловушко» рассказывает о жизни и борьбе рабочих фарфоровой фабрики, принадлежащей капиталисту Лузнецову. Замена буквы «Л» на «К» сразу же расшифровывает фактический прообраз Лузнецова: это известный фарфоровый фабрикант Кузнецов.

На фабрике Лузнецова вспыхивает пожар, в котором гибнут десятки рабочих, оказавшихся запертыми в горящих деревянных корпусах. Во время пожара гибнет и отец героини картины— Груни — сторож Корнаков.

На Груню, показанную в начале картины в сентиментально-счастливых тонах, за украшением елки, обрушивается одно несчастье за другим. Потеряв отца и претерпев ряд лишений, Груня по просьбе матери определяется мастером на работу в цех. Однако, мастер, оказывающийся традиционным стопроцентным злодеем, устраивает Груню только для того, чтобы заставить ее жить с собой.

На торжестве открытия новых каменных корпусов Груня должна преподнести хозяину Лузнецову (который еще в начале картины показан на маскараде, идущем параллельно с елкой у Корнаковых и пожаром фабрики) вазу с его портретом. Но при встрече с хозяином некоторые работницы начинают жаловаться на фабричные порядки. Груня, присоединяясь к ним, жалуется на невыдачу мастером обещанных семье «героя» сторожа Корнакова 250 руб. Мастер объясняет хозяину, что брат Груни — революционер и что поэтому он и не выдал деньги «семье бунтовщика». Сцена кончается приказом Лузнецова о том, чтобы Корнаковых и духу не было на фабрике. Мать Груни вынуждена уехать, а сама Груня, оставшись на работе по милости того же мастера, переходит в общежитие.

В это время по фабрике начинают ходить слухи, будто пожар, стоивший жизни многим рабочим, был не случайным, а преднамеренным, и поджог совершил директор по распоряжению хозяина, чтобы получить страховую премию, на которую и выстроены новые корпуса.

Дядя Груни, Андрей Воронов, связанный с ее братом (очевидно, большевиком), решает начать действовать. Он составляет листовку, которую Груня разбрасывает в общежитии. Сама она, чтобы отвлечь подозрения, идет к мастеру мыть полы. Работницы, прочтя листовку, решают итти к директору. Начинается массовое возмущение. Не найдя директора, толпа работниц бежит к мастеру, где в это время происходит борьба между Груней и мастером-насильником. Прибежавшие работницы освобождают Груню. Затем следует захват фабрики работницами и приезд жандармов. Вначале работницы, осажденные и обстреливаемые жандармами, растерялись, но затем, по совету Груни, решают, подкравшись со всех сторон, напасть на жандармов с тарелками. Груня должна из слухового окна подать сигнал к нападению. Хотя ее ранит пуля жандарма, она все же подает своевременно сигнал, и работницы побивают жандармов.

Машинист Андрей Воронов, принужденный везти на фабрику карательный отряд, отцепляет паровоз от состава, и весь состав с солдатами с быстрого хода валится в воду.

Этим и кончается картина.

Сам по себе материал, взятый в фильме, чрезвычайно благодарен. Картины, показывающие жизнь и борьбу рабочих в дореволюционной России, пользуются огромным успехом у советского зрителя. Для многих миллионов молодых зрителей, сознательная жизнь которых началась уже после революции, художественные произведения, показывающие прошлое, являются ничем незаменимым средством непосредственного, конкретно образного представления этого прошлого. Каждый такой фильм должен быть исторически правдив, в необходимой мере конкретен (а не абстрактно социологичен, как это иногда бывает) и в то же время он должен нести в себе большое обобщение. Мы уже не говорим о том, что все это предполагает высокое художественное качество фильмов, рассказывающих о прошлом. Поскольку мы имеем дело с искусством, художественное качество, углубленная работа над образом и характерами, отдельными эпизодами являются первыми показателями того, имеем ли мы перед собой произведение истинного художника или только ремесленника, который не овладел сколько-нибудь глубоко самой спецификой образного мышления.

Что же представляет с этой точки зрения фильм «Соловей-соловушко»? Внимательное знакомство с ним прежде всего обнаруживает отсутствие основы истинной драматургии — отсутствие характеров, обобщающих черты людей различных классов той эпохи, которую трактует художник.

В фильме есть персонажи: добрые и злые, сентиментальные и бездушные, старые и молодые, более или менее колоритные или бесцветные, но нет ни одного характера.

Но что мы в данном случае понимаем под характером?

Возьмем для примера героев фильма «Чапаев». Имеем ли мы здесь характеры? Да! И Чапаев, и Петька, и Анна — все это различные характеры, созданные определенной средой, продолжающие развиваться и выступающие перед нами все новыми и новыми сторонами. Вот Анна — суровая работница, готовая к борьбе, строгая к себе и к другим. Анна такая, как ее воспитала жизненная школа работницы при капитализме, при том работницы, уже осознавшей и свое положение, и свою историческую роль. И вот та же Анна — человек непосредственного чувства, и простого, и в то же время сложного и глубокого. Толкаемая этим чувством, она порывается бежать за Петькой, которого только-что срезала, когда он отвлекал ее своими «галантностями» от дела.

Противоречит ли здесь одна черта другой? Нет, они принадлежат одному характеру, являются разными его сторонами. Анна показана не как простой персонаж, а как типичный человек, как тип передовой женщины-пролетарки эпохи гражданской войны.

Ее поступки закономерны и вытекают не только из внешних условий, но и из внутреннего содержания ее характера, то есть из природы ее как типической личности.

Вот это раскрытие типичности и внутреннего содержания того или иного персонажа и является условием создания драматургического характера. Обладают ли этими чертами персонажи фильма «Соловей-соловушко»? Нет, не обладают.

Героиня картины Груня Корнакова показана сентиментальной и не-

„СОЛОВЕЙ-СОЛОВУШКО“

Режиссер Н. Экк. Цветооператор Ф. Проворов. Межрабпомфильм. На фото: арт. В. Ивашева в роли Груни.

далекой девицей, непрестанно распевающей грустную песенку о соловье-соловушке. Внутренняя ее жизнь никак не дана в картине, и кажется, что этой внутренней жизни вовсе и нет.

Превращение Груни в героиню, оказывающуюся чуть ли не во главе стачки, воспринимается как натяжка. Это превращение не вытекает из характера героини, ибо та черта характера, которая привела бы неизбежно к такому превращению, не раскрыта в образе Груни. Этот образ слишком трафаретен, слишком отдает слезливой мещанской мелодрамой, чтобы через него мог быть раскрыт тип и характер молодой работницы царской России, превращающейся в сознательную революционерку.

Андрей Воронов, играющий роль идеолога стачки, опытного революционера, связанного с подпольщиками-большевиками, также охарактеризован недостаточно глубоко. Не раскрыта его повседневная воспитательная деятельность среди работниц, его влияние на Груню. А главное, мы не знаем его внутреннего мира, он не предстает перед нами как сложный, типический характер.

Но все же у Груни и у Андрея есть еще какое-то живое психическое содержание, а главное, есть известная непосредственность, которая оживляет эти образы. Хуже обстоит дело с отрицательными персонажами. Из них более удалась только Щедриха, которая дана гротескно, но относительно реально и живо.

Что же касается мастера, то это ходячая олеография закоренелого злодея, образ поведения которого и внешняя маска лица остаются неизменными на протяжении всей картины.

Если Груня — это олицетворенная сентиментальность в духе Греза, написанная розовыми и голубыми красками, то мастер Артамон Потапыч нарисован сплошной черной краской.

Не глубоко охарактеризованы и Лузнецов с его женой. Лузнецов выступает в двух амплуа-масках — хмельного и разгульного «савраса» и черствого хозяина. Никаких переходов между этими амплуа нет. Его жена тоже в двух ролях: салонной кокетки, окруженной хвостом поклонников, и блистательной жены удачливого капиталиста. Охарактеризована она в сущности одной деталью — французским прононсом, и неизменным вопросом: что это такое? — выражающим полное непонимание ею русской жизни.

Лучше даны второстепенные персонажи, в первую очередь, работницы, играющую роль вожаков во время стачки (артистка Максимова и др.).

В обрисовке героев картины, как и в трактовке эпизодов, сказываются две тенденции: с одной стороны, натурализм, с другой — слащавый сентиментализм, розовая идеализация. Во всей картине налицо сильное тяготение к своего рода «бидермейеру», мещанскому подражанию рококо, тяготение к внешней «красивости», к красочности во что бы то ни стало.

Первый эпизод картины — елка у Корнаковых — подан в сентиметально-розовых тонах; здесь все слащаво, все дышит довольством и счастьем; параллельно монтируется маскарад, на котором показан Лузнецов. Здесь солнечной идиллии Корнаковых противопоставлен салонный разгул буржуа, дебоши, циничные танцы и т. д.

Противопоставление это чрезвычайно примитивно. Во-первых, нетипично показывать рабочую семью дореволюционного времени со стороны какого-то уютного довольства, веселых елок, сентиментального счастья. Все это взято из мещанской мелодрамы, которая давно уже разработала по-своему эту тему: счастливый обыватель (ремесленник, мелкий буржуа), на которого вдруг

обрушиваются один за другим удары «судьбы», олицетворяемой «злодеем», ростовщиком, богачом и т. п.

Такого рода мещанская мелодрама, ложная по самой своей установке, неизбежно приходит к внешним, трафаретным характеристикам «жертвы» и «злодея».

Режиссер Экк идет по этому же пути, давая вместо реалистического показа рабочей семьи идеализированную, слащавую идиллию.

Что же касается Лузнецова, то-есть буржуа, то и он показан трафаретно, через «разложение», пьянство и дебоши. Но мы знаем, что многие капиталисты были субъективно вполне порядочными и даже культурными людьми. Третьяковы, Солдатенковы, Морозовы, Мамонтовы, меценаты и культуртрегеры, создавая галлереи, издавая журналы, вовсе не переставали быть эксплоататорами, злейшими врагами пролетариата. Яркий пример — Рябушинский, разыгрывавший роль эстета, ценителя искусств и мецената, и одновременно мечтавший о костлявой руке голода, которая задушила бы революцию. Свое право на меценатство он готов был купить ценою лишений тысяч.

Истинный художник должен уметь показать облик буржуа во всех этих реальных противоречиях; иначе он принужден будет ограничиться поверхностным трафаретом.

В противовес первой сцене, пожар на фабрике подан в тонах сугубого натурализма: сгорающий заживо человек обыгран во всех деталях.

Вообще натуралистические детали разбросаны по всей картине: нюхание табаку, поданное с сугубым обыгрыванием позывов к чиханию (в сцене приезда Андрея Воронова и в сцене пожара), подробный показ похорон, с тщательным воспроизведением «вечной памяти», натуралистический показ обстановки, одежды и т. д.

Натурализм сказывается и в диалогах: бесконечные «оканья» работниц, локализируя разговор в границах местного диалекта, противоречат задаче драматургической переработки слова, обобщения его. Подобно тому, как в литературе господство местных диалектов чаще всего объясняется натуралистическим отношением к речи и противоречит природе художественного слова, которое в своем обобщении («литературный язык») возвышается над единичными, местными вариациями разговора, так и в кино речь должна итти не о натуралистической передаче местного диалекта, а о создании диалога, построенного на художественном слове.

Само слово в фильме не обобщено: оно в большинстве случаев дано как обычный, художественно не обработанный, бытовой разговор. Благодаря этому существенное тонет в мелочах. Так, в сцене приезда Андрея Воронова для всей картины имеют очень большое значение его слова о брате Груни. Однако эти слова поданы совершенно равнозначно с разговором о табакерке и т. п. Сама характеристика отсутствующего брата Груни сведена к мелочному

„СОЛОВЕЙ-СОЛОВУШКО“ Режиссер Н. Экк. Цветооператор Ф. Проворов. Межрабпомфильм. На фото вверху арт. В. Ивашева в роли Груни, внизу Н. Экк в роли машиниста Андрея Воронова.

перебиранию присланных им подарков.

Переходя к общему построению фильма и к характеру развития действия, надо отметить и здесь отсутствие подлинно-реалистического подхода.

Фильм строится на простом нанизывании одного события на другое, без необходимой их внутренней связи, а главное, без реальной мотивировки самого данного характера развития действия. В первых частях фильма режиссер усиленно пользуется приемом нагромождения всевозможных ужасов: пожар, в котором сгорают люди, их похороны с пением «вечной памяти», выселение матери Корнаковых из дома, преследования Груни мастером и др.

Для чего нужно это нагромождение ужасов? Для того, чтобы показать трагичность судьбы Груни? Но разве обязательно для этого показывать не только сгорание заживо, но и похороны? Разве обязательно многократно возвращаться к цинизму мастера-насильника?

Мы знаем в кинодраматургии прекрасные образцы построения фильма, когда все события в нем, развивающиеся органически, подготовляют главную драматическую коллизию. Для мелодрамы прекрасным примером служит «Водопад жизни» Гриффица. Кульминация здесь падает на сцену, где девушка, вынужденная покинуть дом с ребенком, попадает на реке в ледоход.

Все предшествующее подготовляет кульминацию, за нею следует уже развязка.

В фильме «Соловей-соловушко» сразу дается сильнейшая трагическая сцена пожара, после которой последующие сцены кажутся слабыми.

Следующий эпизод, построенный по принципу кульминационного, когда противостоящие линии развития и главные персонажи сталкиваются в решающей драматической коллизии, это борьба Груни с мастером.

С точки врения основного содержания фильма линия отношений Груни и мастера побочная, но ей посвящено так много внимания, режиссер так старательно обыгрывает эти отношения (эпизод с устройством Груни на работу, сцена в общежитии, наконец в квартире мастера), что из побочной она становится главной. Именно поэтому и выходит не мотивированным мгновенное возмущение работниц, так как линия нарастания этого возмущения не раскрыта, она была поставлена в тень линией личной судьбы Груни. Вот почему истинный кульминационный эпизод картины — борьба работниц с жандармами — выглядит драматургически неподготовленным.

Можно также спорить и против финала. Победа работниц над жандармами показана слишком легкой; финал фильма не сможет правдиво показать, каких жертв и трудностей стоила борьба рабочего класса, борьба большевиков. По Экку это получается очень просто: забросали тарелками — и все. Лишь для большего «драматизма» вводится эпизод с ранением Груни, в остальном финал выглядит как сплошное «гала» восставших работниц.

Подведем теперь итоги нашего анализа.

Драматургия фильма «Соловей-соловушко» покоится на порочном идейно-стилевом основании. Вместо глубокого, реалистического раскрытия эпохи, революционной борьбы и характеров, формируемых этой

эпохой и борьбой, режиссер Экк склоняется то к сентиментальной, идеализированной мелодраме, то к натуралистической игре. На деталях он не достигает настоящего обобщения ни в отношении характеров, ни в отношении обстоятельств, в которых поданы характеры.

Тяготение к слащавой мелодраме, с одной стороны, и натуралистичности, с другой, было у Экка еще в «Путевке в жизнь». Но драматургия этого фильма стоит неизмеримо выше драматургии «Соловья-соловушки».

Сам материал в первом фильме, прежде всего человеческий и бытовой материал, был неизмеримо богаче и колоритнее.

Огромная доля успеха «Путевки в жизнь» падает на фольклор беспризорщины, колоритно поданный в фильме, и на дружный коллектив артистов, который придал такую цельность вещи.

В «Соловье-соловушке» Экк уже не нашел столь же благодарного материала. Вернее, он не смог его раскрыть в эпохе и быте, воспроизведенных в фильме.

В самом деле: разве в рабочем быту до революции было мало колоритного, разве не было самобытных, хороших песен, пословиц, поговорок, наконец, характерных типов, фигур и т. д.?

Все это было, но нужны художественное чутье и вкус, нужны знание и творчество, чтоб эти вещи открыть и драматургически обработать.

Вот, например, в «Юности Максима» найдена превосходная лирическая песенка рабочей окраины: «Крутится, вертится шар голубой», превосходные детали гулянья молодых рабочих и т. п. А что дал Экк? Нисколько не характерную сентиментальную песню о соловье-соловушке, которая повторяется без всякого чувства меры и такта. Чем он характеризует семью рабочего? Елкой, которая вовсе не характерна для этой рабочей семьи, табакерками палехского типа и т. п. вещами.

Следовательно, здесь не могло быть той колоритности, фольклора, который так хорошо играл в «Путевке в жизнь».

Состав актеров в целом тоже оказался слабее, чем в «Путевке». Прежде всего, это относится к героине картины — Груне (артистка Ивашева). Она никак не подготовлена к главной роли в большом фильме. Сами внешние данные: мелкие черты лица, невыразительность его рисунка, отсутствие достаточной пластичности и невыработанность мимики заранее предопределяют невозможность создания типичного образа этими данными.

Но помимо этих внешних данных, видна вообще неопытность Ивашевой как актрисы, случайность ее выбора. Благодаря этому и становится возможным тот факт, что исполнители второстепенных ролей (например, Максимова) оттесняют героиню благодаря более хорошим актерским данным и опыту игры.

Мы думаем, что такого рода случайность выбора актеров на главные роли нетерпима в большом фильме. Надо сказать, что вообще режиссер Экк демонстрирует в этом отношении не только отсутствие художественного вкуса, но и элементарного такта. Это сказывается также в том заполнении фильма всесторонним своим участием, которое практикует Экк. Он не только режиссер фильма, но и сценарист. Может быть, режиссер Экк имеет известные способности как сценарист, но разве у нас мало превосходных сценаристов и разве рационально, чтобы режиссер тратил время, необходимое для собственно режиссерской работы, на авторский сценарий

„СОЛОВЕЙ-СОЛОВУШКО“

Режиссер Н. Экк. Цветооператор Ф. Проворов. Межрабпомфильм.

Кроме того, следует иметь в виду, что совмещение режиссуры и авторства сценария лишает режиссера необходимой меры критического отношения к сценарию.

Но, не довольствуясь ролью режиссера и сценариста, Н. Экк выступает еще и как исполнитель роли Андрея Воронова, то есть как актер. Но это выступление еще менее удачно, нежели игра Ивашевой. Игра Экка невыразительна, натуралистична, даже в острых эпизодах создания листовки и ведения поезда с карательным отрядом Экк не может подняться над этой серой, невыразительной игрой.

Между тем, Ивашова и Экк играют главные роли. Ясно, что провал этих ролей не спасается хорошей игрой отдельных актеров, играющих вторые роли (Максимова, Скавронская, Аталов), да к тому же отсутствие необходимого психологического материала в самом сценарии вообще не дает возможности кому-либо из актеров сыграть настоящую роль. Таким образом, во всех отношениях — и по драматургии, и по игре актеров — фильм «Соловей-соловушко» стоит неизмеримо ниже «Путевки в жизнь». Думается, что режиссер Экк не может отмахнуться от этого факта, и если он хочет итти путем социалистического реализма, то перед ним встанет проблема пересмотра своего метода.

Значительно больше положительного имеет фильм «Соловей-соловушко» как первый цветной советский фильм.

Режиссер Н. Экк и оператор Ф. Проворов проделали большую работу по освоению техники и драматургии цвета в фильме. Если принять во внимание, что это освоение шло в условиях отсутствия на первых порах необходимого оборудования, без всякого предварительного опыта, то надо признать, что авторы фильма достигли больших успехов в работе над цветным фильмом. Человеку, глаз которого воспитан на живописи, на тысячелетней культуре цвета, в которую входит и вазопись, и средневековая фреска, и импрессионизм, и венецианская живопись, цветовые решения, даваемые сейчас в кино, — будь это «Кукарача» или наш «Соловей-соловушко»,—справедливо покажутся примитивными, режущими глаз, мало художественными. В этом есть большая доля истины. Но это не значит, что несовершенство первых цветных фильмов должно послужить мотивом к отрицанию цветного кино вообще.

Завоевание возможности цветопередачи в кино, пусть даже в самой примитивной на первой стадии форме, означает огромный шаг вперед в развитии художественного познания.

Бесцветный мир искусства «серых теней», как называли раньше кино, приобретает в цветном фильме богатство красок, делающих предметы более реальными, более глубоко раскрытыми искусством. Вместе с завоеванием цвета в кино рушится окончательно теория об условности киноязыка, как языка немых жестов и бесцветности (например, теории Бела Балаша). Если звуковое кино нанесло первый сильный удар этой теории, то цветное кино довершает ее дискредитацию в самой практике киноискусства.

Фильм «Соловей-соловушко» заснят по методу двухцветного кино, которое строится на отборе красных и синих цветов с их всевозможными оттенками, из сочетания которых и создаются все цвето-тоновые сочетания фильма.

Двухцветное кино, разумеется, ограничено в сравнении с трехцветкой (которая тоже имеет место в кино; методом трехцветки, например, снята «Кукарача»): оно не может передать всего богатства цветных сочетаний действительности.

Но в пределах возможностей двухцветного фильма авторы достигли очень больших результатов. В ряде случаев они превзошли трехцветные фильмы. В целях избежания пестроты и трудности восприятия частой смены тонов авторы «Соловья-соловушки» применили принцип «прикрепления» определенных цветов к отдельным персонажам. Надо сказать, что пестроты во многих сценах действительно удалось избегнуть. Характерной особенностью лучших по цвету эпизодов фильма «Соловей-соловушко» является чистота тонов и стремление к относительной монограннности.

Труднее всего обстоит дело с передачей фактуры человеческих лиц. Это и понятно, ибо отсутствие в двухцветке чистого зеленого цвета ограничивает возможности передачи богатства тоновых нюансов лица и делает лица красновато-розовыми.

Гораздо лучше выходят мертвые предметы, цветы. «Отсюда удача натюрмортно-пейзажных кадров. «Соловья-соловушки» — кадров с цветущими яблонями, синевой знойного неба и т. д.

Тот вещевой материал, который по характеру сюжета оказался главным в фильме — фарфоровые изделия, — несомненно, благодарен с точки зрения цветопередачи, ибо в фарфоре большей частью налицо яркость тонов и близость относительной монохромности и локальности цвета.

Вот почему фарфор (вазы, тарелки) очень хорошо обыгран в фильме с точки зрения цвета. Однако, в некоторых случаях хорошее техническое качество цветопередачи дается на очень сомнительном, с эстетической точки зрения, материале. Таково обыгрывание вазы с цветами, где удалось достичь почти полной гаммы, но где сама композиция вазы между колоннами, на фоне розоватых стен, выглядит очень слащаво. Говоря «слащаво», мы, в сущности, подошли к основному недостатку цветового оформления фильма «Соловей-соловушко».

При наличии несомненных достоинств в отношении работы с цветом, отчасти отмеченных нами выше, фильм «Соловей-соловушко» ограничен в цветовых решениях прежде всего, возможностями самой техники цветного фильма на данном этапе и в частности возможностями двухцветного фильма.

Поэтому он не может передать всей сложности цветовых и тоновых отношений природы, не может передать тонких цветовых переходов, не может слить свет с цветом так, как это может сделать живопись. Он неизбежно должен стремиться к известной локальности тона, неизбежно должен несколько «мертвить», лучше передавать натюрморт, чем человеческое лицо.

Но, кроме этой ограниченности, которая будет, несомненно, преодолена дальнейшим развитием цветного фильма, «Соловей-соловушко» страдает эстетической ограниченностью, вытекающей из самого характера драматургии картины. Мы уже отмечали сентиментализм в трактовке отдельных эпизодов и персонажей.

Этот сентиментализм ведет к преобладанию розовато-голубых тонов, которые придают слащавость ряду эпизодов.

Другим недостатком является пестрота, стремление к сочетанию множества ярких цветов, благодаря чему теряется объединяющая тональность, цветовое единство. Эта пестрота сказывается в сценах бала, в кадрах с вазой, в сцене встречи хозяина и т. д.

Другими словами, все «обстановочные» сцены, в которых авторы стремятся показать богатство цветовых отношений праздничных одежд, дорогих вещей и т. п., получаются слишком дешевыми, пестрыми, импонирующими лишь эстетически неискушенному глазу.

Напротив, более простые и «серые», казалось бы, сцены (например, фигуры работниц под дождем, проход Груни к мастеру и др.) в тональном отношении являются более удачными, ибо здесь от неестественности кричащего нагромождения ярких красок мы переходим к простоте неяркого, но реального тона.

В погоне за этой яркостью фильм «Соловей-соловушко» по большей части далеко отходит от задачи реалистической передачи цвета и избегает тех тонов, которые, не будучи яркими цветами, в то же время характерны и необходимы для достижения большей естественности в передаче колорита реальной жизни (так например, «приглушенные», блекловатые тона, серый, сиреневый и т. д.).

Таким образом, недостатки драматургии фильма в той или иной мере сказались и в цветовых решениях, приводя в ряде эпизодов то к слащавым тонам, то к кричащей натуралистической яркости и цветистости.

При положительности работы над цветом в целом мы считали необходимым отметить и эти, как нам представляется, слабые его стороны, идущие по линии эстетики и смысловой нагрузки цвета.

„СОЛОВЕЙ СОЛОВУШКО"

Режиссер Н. Экк. Цветооператор Ф. Проворов. Межрабпомфильм.

„ЛЕНОЧКА и ВИНОГРАД"

Сценарий Е. Шварц и Н. Олейникова. Режиссёр А. Кудрявцева. Оператор Посыпкин. Ленфильм.

ЗАБЫТЫЕ СТАТЬИ А. М. ГОРЬКОГО

Два фельетона А. М. Горького—отзывы о первых сеансах кинематографа Л. Люмьера написаны почти одновременно в начале июля 1896 г. для газет «Нижегородский листок» и «Одесские новости».

Статьи полностью воспроизводятся впервые после их первичной публикации в газетах, произведенной 40 лет назад. Ни в одно собрание сочинений статьи не были включены.

РЕДАКЦИЯ

I. M. PACATUS [1]). „Беглые заметки".

„Нижегородский листок", газета, Нижний-Новгород, 1936, № 182 от 4/VII, стр. 3[2]).

Вчера я был в царстве теней.

Как странно там быть, если бы вы знали. Там звуков нет и нет красок. Там все, — земля, деревья, люди, вода и воздух,—окрашены в серый, однотонный цвет; на сером небе — серые лучи солнца; на серых лицах серые глаза, и листья деревьев серы, как пепел. Это не жизнь, а тень жизни, и это не движение, а беззвучная тень движения.

Объяснюсь, дабы меня не заподозрили в символизме или в безумии. Я был у Омона[3]) и видел синематограф Люмьера[4]) — движущиеся фотографии. Впечатление, производимое ими, настолько необычайно, так оригинально и сложно, что едва ли мне удастся передать его со всеми нюансами, но суть его я постараюсь передать.

Когда в комнате, где показываются изобретения Люмьера, гаснет свет, и на экране вдруг является большая серая — тени плохой гравюры — картина «Улица в Париже»[5]) — смотришь на нее, видишь людей, застывших в разнообразных позах, экипажи, дома; все это серо, и небо надо всем этим тоже серо, не ждешь ничего оригинального от такой знакомой картины; не раз уже видели эти улицы Парижа на картинах. И вдруг — экран как-то странно вздрагивает, и картина оживает. Экипажи едут из ее перспективы на вас, прямо на вас, во тьму, в которой вы сидите; идут люди, появляются откуда-то издали, и, увеличиваясь по мере приближения к вам, на первом плане дети играют с собакой, мчатся велосипедисты, перебегают через дорогу пешеходы, проскальзывая между экипажами; все движется, живет, кипит, идет на первый план картины и исчезает куда-то с него.

И все это беззвучно, молча, так странно, не слышно ни стука колес о мостовую, ни шороха шагов, ни говора, ничего, ни одной ноты из той сложной симфонии, которая всегда сопровождает движение людей. Безмолвно колеблется под ветром пепельно-серая листва деревьев, беззвучно скользят по серой земле серые, тенеобразные фигуры людей, точно проклятые проклятием молчания и жестоко наказанные тем, что у них отняли все цвета, все краски жизни.

Их улыбки так мертвы, хотя движения полны живой энергии, почти неуловимо быстры, их смех беззвучен, хотя вы видите, как содрогаются мускулы серых лиц. Перед вами кипит жизнь, у которой отнято слово, с которой сорван живой убор красок: серая, безмолвная, подавленная, несчастная, ограбленная кем-то жизнь.

Жутко смотреть на нее — на это движение теней и только теней. Вспоминаешь о привидениях, о проклятиях, о злых волшебниках, околдовавших сном целые города, и кажется, что перед вами именно злая шутка Мерлина[6]). Он околдовал целую улицу Парижа, стиснув ее многоэтажные здания до размеров аршина от основания до крыши, уменьшил в соответствующей пропорции людей, лишил их слова, смешал все краски неба и земли в однотонную, серую краску и в этом виде сунул свою шутку в нишу в стене темной комнаты ресторана. И вдруг что-то щелкает, все исчезает, и на экране является поезд железной дороги[7]). Он мчится стрелой прямо на вас — берегитесь! Кажется, что вот-вот он ринется во тьму, в которой вы сидите, и превратит вас в рваный мешок кожи, полной измятого мяса и раздробленных костей, и разрушит, превратит в обломки и в пыль этот зал и это здание, где так много вина, женщин, музыки и порока.

Но это тоже поезд теней.

Локомотив бесшумно исчезает за рамой экрана, поезд останавливается, и из вагонов молча выходят серые фигуры, беззвучно здороваются, безмолвно смеются, неслышно ходят, бегают, суетятся, волнуются... и исчезают. Вот новая картина. За столом сидят три игрока в карты[8]). Напряженные лица, быстрые движения рук, сдающих карты; вы видите алчность игроков и в дрожании пальцев их рук, и в мускулах их лиц... Игра... и все они трое начинают хохотать, хохочет и лакей, принесший им пиво, остановившийся у их стола. Хохочут до коликов... но ни звука не слышно. Кажется, что эти люди умерли, и тени их обречены вечно молча играть в карты. Следующая картина. Садовник поливает цветы[9]). Светлосерая струя воды, вырываясь из рукава, дробится в брызги; они падают на траву и клумбы и чашечки цветов, стебли травы сгибаются под их тяжестью. Является мальчишка и, наступая на рукав ногой, прерывает струю... Садовник смотрит в отверстие брансбойта, а мальчик в это время отнимает ногу от рукава, и в лицо садовника бьет вода. Вам кажется, что брызги долетят до вас, и вы хотите отклониться от них. А садовник уже гоняется за озорником по саду, ловит его и колотит. Но звука ударов нет, и не шипит вода, вырываясь из брошенного на землю рукава.

Эта беззвучная, серая жизнь в конце концов смущает и давит вас; кажется, что в ней есть какое-то предупреждение, полное неуловимого, но мрачного смысла, щемящего душу тоской. Начинаешь забывать, где ты. В голове возникают странные представления, сознание как-то гаснет и мутится...

Но вот слышишь рядом с тобой вызывающий женский смех, задорный говор... и вспоминаешь, что ты у Омона, у Шарля Омона... Но почему же именно здесь приютилось и демонстрируется это удивительное изобретение Люмьера, еще раз доказывающее энергию и пытливость человеческого ума, вечно стремящегося все познать, все разгадать и ... создающего по дороге к открытию тайн жизни успех Омону? Я не представляю научного значения изобретения Люмьера, но оно, несомненно, есть, и его наверное возможно применить в общей задаче науки, к усовершенствованию жизни человека, к развитию его ума. Это делается не у Омона, где пропагандируется и популяризируется только разврат. Зачем же именно у Омона, среди «жертв общественного темперамента» и ярмарочных гуляк, покупающих здесь поцелуи? Зачем именно тут, в этом месте, показывают последнее завоевание науки? В скором времени, вероятно, будет усовершенствовано изобретение Люмьера, будет усовершенствовано в духе Омона-Тулона и К°. Теперь, кроме перечисленных мною картин, показывают еще «Семейный завтрак»[10]), идиллия в трех лицах. Молодые супруги и толстый их первенец завтракают. Они оба такие влюбленные, милые, веселые, счастливые, а бебе — такой забавный. Картина производит такое хорошее, мягкое впечатление. Место ли этой семейной картине у Омона?

Другая картина. Работницы, веселые и смеющиеся, густой толпой мчатся на улицу из ворот фабрики[11]). Это тоже неуместно у Омона. Зачем здесь напоминать о возможности чистой, трудовой жизни? Бесполезно. В лучшем случае эта картина больно уколет женщину, торгующую поцелуями, и это все.

Я уверен, эти картины заменят иным, более подходящим к общему тону концертного зала жанром. Дадут, например, картину «Она раздевается», или «Акулина, выходящая из ванны», или «Она надевает чулки»[12]). Можно также сфотографировать бой канавинского мужа с своей

женой и дать публике под названием «Прелести семейной жизни».

Да, это, несомненно, будет сделано. Буколика и идиллия не могут иметь места на всероссийском торжище, жаждущем пикантного и экстравагантного. И я мог бы предложить несколько сюжетов для демонстрации посредством синематографа и ради развлечения ярмарочной публики; например, следует пшюта посадить на кол по методу турок и фотографировать его — показывать.

Это не особенно пикантно, но весьма поучительно.

А. П[ЕШКО]В [13]). С Всероссийской выставки.

(От нашего корреспондента). Синематограф ЛЮМЬЕРА — „Одесские новости", газета, Одесса, 1896, № 3681, от 6/VII, стр. 2 [14]).

Боюсь, что я очень беспорядочный корреспондент: не докончив описания фабрично-заводского отдела, пишу о синематографе. Но меня, быть может, извиняет желание передать вам впечатление свежим.

Синематограф — это движущаяся фотография. На большой экран, помещенный в темной комнате, отбрасывается сноп электрического света. И вот на полотне экрана появляется большая, аршина в два с половиной длины и полтора в высоту, фотография. Это улица Парижа[15]). Вы видите экипажи, детей, пешеходов, застывших в живых позах, деревья, покрытые листвой. Все это неподвижно. Общий фон — серый тон гравюры, все предметы и фигуры вам кажутся в 1/10 натуральной величины.

И вдруг что-то где-то звучно щелкает, картина вздрагивает, вы не верите глазам.

Экипажи идут с экрана прямо на вас, пешеходы идут, дети играют с собачкой, дрожат листья на деревьях, едут велосипедисты... и все это, являясь откуда-то из перспективы картины, быстро двигается, приближается к краям картины, исчезает за ними, появляется из-за них, идет в глубь, уменьшается, исчезает за углами зданий, за линией экипажей, друг за другом... Перед вами кипит странная жизнь, настоящая, живая, лихорадочная жизнь главного нервного узла Франции, жизнь, которая мчится между двух рядов многоэтажных зданий, как Терек в Дарьяле, и она вся такая маленькая, серая, однообразная, невыразимо странная.

И вдруг она исчезает. Перед глазами просто кусок белого полотна в широкой черной раме, и кажется, что на нем не было ничего. Кто-то вызвал в вашем воображении то, что якобы видели глаза — и только. Становится как-то неопределенно жутко.

Но вот снова картина. Садовник поливает цветы[16]). Струя воды, вырываясь из рукава, падает на ветви деревьев, на клумбы, траву, на чашечки цветов, и листья колеблются под брызгами.

Мальчишка, оборванный, с лицом хитро улыбающимся, является в саду и становится на рукав сзади садовника. Струя воды становится все тоньше и слабее. Садовник недоумевает, мальчишка еле сдерживает смех — видно, как у него надулись щеки. И вот в момент, когда садовник подносит брандсбойт к своему носу, желая посмотреть, не засорился ли он, мальчик отнимает ногу с рукава! Струя воды бьет в лицо садовника, вам кажется, что и на вас попадут брызги, вы невольно отодвигаетесь... А на экране мокрый садовник бегает за озорником мальчишкой, они то убегают вдаль, становятся меньше, наконец, у самого края картины, готовые упасть из нее на пол, они борются. Мальчишка пойман, садовник рвет его за ухо и шлепает ниже спины... Они исчезают. Вы поражены этой живой, полной движения сценой, совершающейся в полном безмолвии.

А на экране новая картина. Трое солидных людей играют в вист[17]). Вистует бритый господин с физиономией важного чиновника, смеющийся должно быть густым, басовым смехом; против него нервный и сухой партнер тревожно хватает со стола карты, и на сером лице его жадность. Третий наливает в стаканы пиво, которое принес лакей и, поставив на стол, стал за спиной нервного игрока, с напряженным любопытством глядя в его карты. Игроки мечут карты и... разражаются безмолвным хохотом теней. Смеются все, смеется и лакей, взявшись за бока и становясь неприличным у стола этих солидных буржуа И этот беззвучный смех, смех одних серых мускулов на серых, трепещущих от возбуждения лицах, так фантастичен. От него веет на вас каким-то холодом, чем-то слишком непохожим на живую жизнь.

Смеясь, как тени, они исчезают, как тени...

На вас идет издали курьерский поезд[18]) — берегитесь! Он мчится, точно им выстрелили из громадной пушки. Он мчится прямо на вас, грозя раздавить. Начальник станции торопливо бежит рядом с ним. Безмолвный, бесшумный локомотив у самого края картины... Публика нервно двигает стульями — эта махина железа и стали в следующую секунду ринется во тьму комнаты и все раздавит... Но, появившись из серой стены, локомотив исчезает за рамкой экрана, и цепь вагонов останавливается. Обычная картина сутолоки при прибытии поезда на станцию. Серые люди безмолвно кричат, молча смеются, бесшумно ходят, беззвучно целуются.

Ваши нервы натягиваются, воображение переносит вас в какую-то неестественно однотонную жизнь, жизнь без красок и без звуков, но полную движения, жизнь привидений или людей, проклятых проклятием вечного молчания, людей, у которых отняли все краски жизни, все ее звуки, а это почти все ее лучшее...

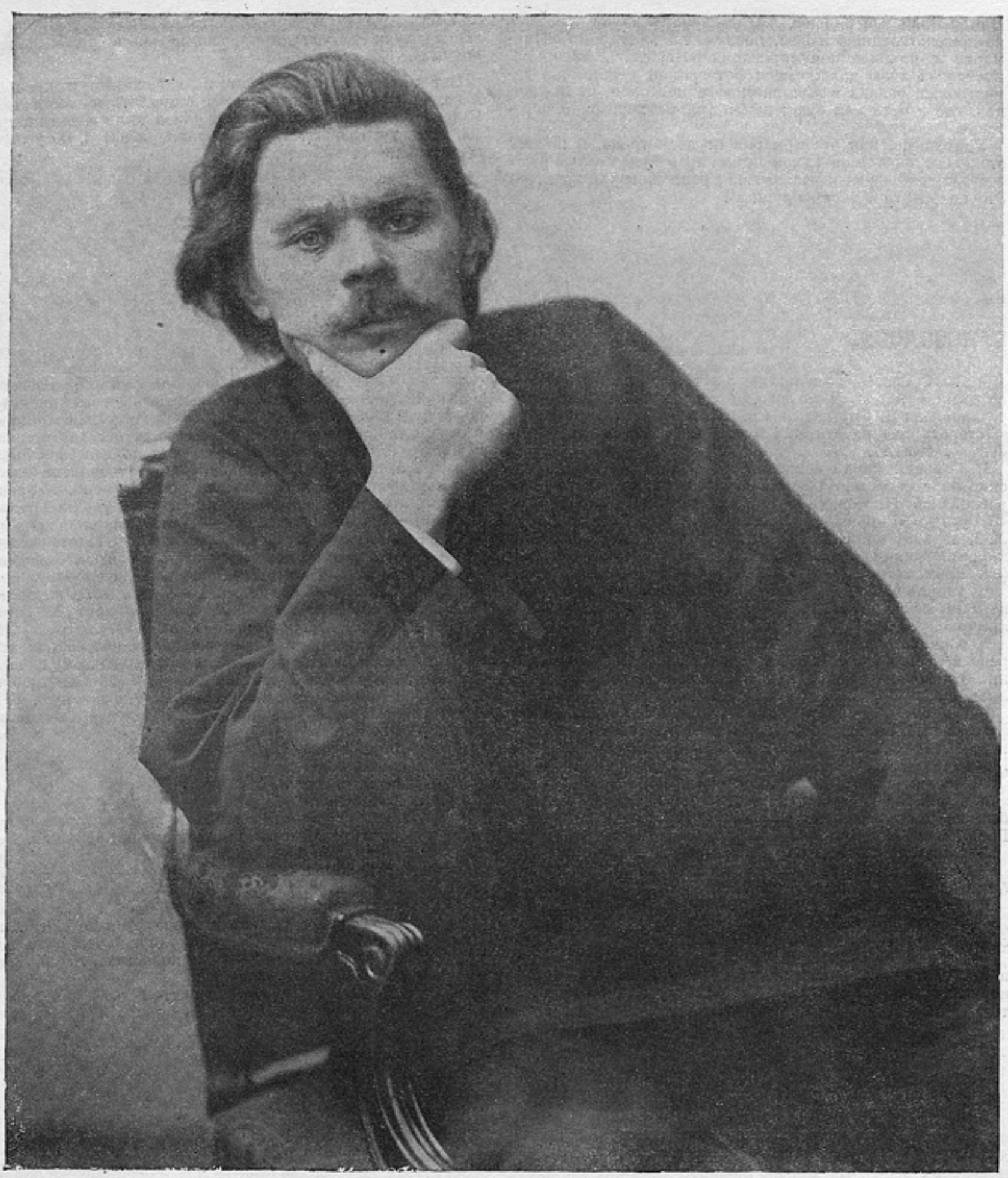
Страшно видеть это серое движение серых теней, безмолвных и бесшумных. Уж не намек ли это на жизнь будущего? Что бы это ни было — это расстраивает нервы. Этому изобретению, в виду его поражающей оригинальности, можно безошибочно предречь широкое распространение. Настолько ли велика его продуктивность, чтобы сравняться с тратой нервной силы? Возможно ли его полезное применение в такой мере, чтоб оно окупало то нервное напряжение, которое расходуется на это зрелище? Это важный вопрос, это тем более важный вопрос, что наши нервы все более и более треплются и слабеют, все более развинчиваются, все менее сильно реагируют на простые «впечатления бытия» и все острее жаждут новых, острых, необычных, жгучих, странных впечатлений. Синематограф дает их: и нервы будут изощряться, с одной стороны, и тупеть — с другой! В них будет все более развиваться жажда таких странных, фантастических впечатлений, какие дает он, и все менее будут желать и уметь схватывать обыденные, простые впечатления жизни. Нас может далеко, очень далеко завести эта жажда странностей и новизны, и «Кабачок смерти» из Парижа конца XIX века может переехать в Москву в начале XX.

Я позабыл еще сказать, что синематограф показывается у Омона, у нашего знаменитого Шарля Омона, бывшего конюха генерала Буадефра[19]), как говорят.

Пока милейший Шарль привез только 120 француженок-«звездочек» и около десятка «звезд»; его синематограф показывает еще очень приличные картины, как видите. Но это, конечно, не надолго, и следует ожидать, что синематограф будет показывать «пикантные» сцены из жизни парижского полусвета. «Пикантное» здесь понимают как развратное, и никак иначе.

Помимо перечисленных мною картин, есть еще две — Лион. С фабрики расходятся работницы[20]). Толпа живых, подвижных, весело хохочущих женщин выступает из широких ворот, разбегается по экрану и исчезает. Все они такие милые, с такими скромными, облагороженными трудом, живыми личиками. А на них из тьмы комнаты смотрят их землячки, интенсивно веселые, неестественно шумные, экстравагантно одетые, немножко подкрашенные и не способные понять своих лионских землячек.

Другая картина «Семейный завтрак»[21]). Скромная пара супругов с толстым первенцем, «бебе», сидят за столом. «Она» варит кофе на спиртовой лампе и с любовной улыбкой смотрит, как ее молодой красавец муж кормит с ложечки сына, кормит и смеется смехом счастливца. За окном колышутся листья деревьев, бесшумно колышутся; бебе улыбается отцу всей своей толстой мордоч-



АЛЕКСЕЙ МАКСИМОВИЧ ГОРЬКИЙ

кой, на всем лежит такой хороший, задушевно-простой тон.

И на эту картину смотрят женщины, лишенные счастья иметь мужа и детей, веселые женщины «от Омона», возбуждающие удивление и зависть у порядочных дам своим умением одеваться и презрение, гадливое чувство своей профессией. Они смотрят и смеются... но весьма возможно, что сердце их щемит тоска. И быть может, эта серая картина счастья, безмолвная картина жизни теней является для них тенью прошлого, тенью прошлых дум и грез о возможности такой же жизни, как эта, но жизни с ясным, звучным смехом, жизни с красками. И может быть, многие из них, глядя на эту картину, хотели бы плакать, но не могут и должны смеяться, ибо такая уж у них профессия печально-смешная...

Эти две картины являются у Омона чем-то вроде жестокой, едкой иронии над женщинами его зала, и несомненно их уберут. Их, — я уверен,—скоро, очень скоро заменят картинами в жанре более подходящем к «концерту-парижен» и к запросам ярмарки. И синематограф, научное значение которого для меня пока непонятно, послужит вкусам ярмарки и разврату ярмарочного люда[22]).

Он будет показывать иллюстрации к сочинениям де-Сада и к похождениям кавалера Фоблаза; он может дать ярмарке картины бесчисленных падений М-ll Нана, воспитанницы парижской буржуазии, любимого детища

Эмиля Золя. Он раньше, чем послужить науке и помочь совершенствованию людей, послужит Нижегородской ярмарке и поможет популяризации разврата. Люмьер заимствовал идею движущейся фотографии у Эдиссона, заимствовал, развил и выполнил ее и наверное не предвидел, где и пред кем будет демонстрироваться его изобретение.

Удивляюсь, как эта ярмарка не досмотрела, и почему это до сей поры Омон-Тулон-Ломач и Ко [23]) не утилизируют в видах увеселения и развлечения рентгеновских лучей?[24]) Это недосмотр и очень крупный!

А впрочем? Быть может, завтра появятся у Омона на сцене и лучи Рентгена, примененные как-нибудь к «пляске живота».

Нет ничего на земле настолько великого и прекрасного, чего бы человек не мог опошлить и выпачкать. И даже на облаках, на которых ранее жили идеалы и грезы, ныне хотят печатать объявления, кажется, об усовершенствованных клозетах.

Еще не печатали об этом?

Все равно — скоро будут.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1]) I. M. Pacatus (в переводе с латинского «мирный») — псевдоним А. М. Горького, принадлежность которого установлена И. Груздевым. См. справочник С. Балухатого «Литературная работа М. Горького», М. 1936 , изд. «Academia», стр. 44.

[2]) Горький начал сотрудничать в газете «Нижегородский листок» 19 мая 1896 г., помещая там заметки о Всероссийской выставке, открывшейся в Н.-Новгороде (см. И. Груздев «Горький и капитализм» в журнале «Октябрь» № 2, за 1934 г.). Одновременно с этим Горький помещал корреспонденции о выставке в газете «Одесские новости» (см. примечание 14).

[3]) Шарль Омон — владелец кафешантана «Театра концерт-паризьен», ежегодно работавшего на Нижегородской ярмарке.

[4]) «Синематограф» Луи Люмьера появился в Н.-Новгороде в июне 1896 г. Первый публичный сеанс состоялся при открытии театра Омона 22 июня (см. «Нижегородский листок», № 172 от 24 июня 1896 г.).

[5]) Горький в своих статьях дает описание шести первых фильмов Л. Люмьера, выпущенных в 1895 г. (см. их названия в книге Д.-М. Coissac. Histoire du cinematographe. Paris. 1925, стр. 188).

[6]) Мерлин — имя волшебника из средневековых сказаний цикла «Круглого стола». Впервые образ Мерлина был введен в европейскую литературу еще в XII веке Гальфридом Монмоутским.

[7]) Фильм назывался «Прибытие поезда на станцию».

[8]) В фильме «Партия в экарте» (или «Игра в карты») были засняты Люмьер и жонглер Травей.

[9]) Фильм назывался «Политый поливальщик».

[10]) В фильме «Завтрак ребенка» (или «Бэбэ») была заснята семья брата изобретателя Огюста Люмьера.

[11]) Фильм «Выход работниц из фабрики Люмьера в Лионе» был заснят еще в начале 1895 г. Это был вообще первый фильм Л. Люмьера. (См. заметку в журнале «Фотограф-любитель», № 7, за 1895 г.)

[12]) Порнографические фильмы действительно вскоре же (через год—два) появились, и впервые именно на Нижегородской ярмарке. См. указание в статье «Чудеса кинематографа»: «В 1906 г. кинематографы Нижегородской ярмарки пестрели такими плакатами: «очень пикантно», «интересная любопытная сцена, после 8 часов только для взрослых». И нужно было видеть, сколько грязи и помоев выливалось на голову взрослых после означенного времени, во время сеансов, происходивших под покровом полуночной тьмы. Журнал «Живой экран», № 6—7, за 1912 г.

[13]) Принадлежность корреспонденций в газете «Одесские новости» за подписью А. П—в Горькому подтверждена самим Горьким в одной из «Бесед о ремесле» в журнале «Литературная учеба», 1931 г., № 7, стр. 15. См. также справочник С. Балухатого «Литературная работа М. Горького», М. 1936, изд. «Academia», стр. 46.

[14]) Корреспонденции Горького «С Всероссийской выставки» (от нашего специального корреспондента) начали печататься в газете «Одесские новости» 20 мая 1896 г. и в большинстве своем представляли улучшенную, развернутую редакцию фельетонов из «Нижегородского листка».

[15]) См. примечание 5.

[16]) См. примечание 9.

[17]) См. примечание 8.

[18]) См. примечание 7.

[19]) Генерал Буадефр возглавлял французскую делегацию, прибывшую на торжества коронации Николая Романова в Москве в мае 1896 г.

[20]) См. примечание 11.

[21]) См. примечание 10.

[22]) См. примечание 12.

[23]) Имена владельцев увеселительных предприятий на Нижегородской ярмарке. См. также специально им посвященные фельетоны в «Одесских новостях», № 3657, от 11 июня, № 3673 от 27 июня и др.

[24]) Лучам Рентгена Горький посвятил два фельетона в «Самарской газете» № 18 от 23 января и № 52 от 5 марта за 1896 г.

АЛЕКСЕЙ МАКСИМОВИЧ ГОРЬКИЙ

Материалы к истории советского кино.

ВЕН. ВИШНЕВСКИЙ

Кинематография потеряла в лице А. М. Горького своего друга, строгого судью и взыскательного критика. Всем известно то повседневное дружеское внимание, которое оказывал Алексей Максимович вопросам кино в последние годы своей жизни. Его мысли и высказывания о путях развития советской кинематографии, его крепкая и конкретная критика, указания на те или иные недостатки и достоинства многих последних постановок, его работа по вовлечению писателей в кинематографию— все эти факты должны быть собраны, систематизированы и изучены. Это не только материалы для биографии Горького, это материалы и для биографии советской кинематографии. Имя Горького не может не войти в историю советской кинематографии

Еще не пришло время для спокойного анализа и академических исследований огромного наследия Горького. Не претендуя на сколько-нибудь исчерпывающую полноту и всеобъемлющий и глубокий анализ, мы в порядке первых откликов и предварительной постановки проблемы остановимся на главнейших центральных фактах его биографии, связанных с кино.

Впервые Горькому привелось познакомиться и высказаться о кино еще у самых истоков его зарождения — ровно сорок лет назад. В июне 1896 г. кинематограф был привезен в Нижний-Новгород, и Горький, состоявший в то время корреспондентом ряда газет, посвятил изобретению Люмьера две статьи, представляющие громадный интерес. Этот весьма примечательный исторический факт заслуживает самого пристального внимания и углубленного изучения, прежде всего тем, что по-новому характеризует Горького-публициста и дает новые сведения о Горьком—художественном критике периода его большой газетной работы. Но, кроме того, фельетон Pacatus'a (псевдоним Горького) «Беглые заметки», появившийся 4 июля 1896 г. и занявший весь «подвал» № 182 «Нижегородского листка», был единственным серьезным и квалифицированным принципиальным откликом на такое событие, как появление «синематографа» Люмьера. Автору этих строк, специально работавшему по материалам данного периода и собравшему около сотни всевозможных статей, фельетонов, заметок, рецензий и т. д. о кино, не удалось найти ничего сколько-нибудь похожего и даже отдаленно приближающегося к подходу и оценке, сделанных Горьким. В отличие от бессодержательных и поверхностных статей и заметок, которыми заполнялись все газеты 1896 г., статья Горького, отдавая должное восторгам и изумлению перед величайшим изобретением человечества, вместе с тем самым серьезным образом ставила вопрос о художественном, искусствоведческом значении этого события. В то время, как большинство рецензентов и фельетонистов изощрялось в остроумии, неумеренно превознося свои и общие восторги и впечатления, не придавая, однако, всему этому никакого серьезного значения, Горький подошел к оценке «синематографа» как художник-философ, как художественный критик. Горький был единственным, кто увидел в то время в первых видовых, хроникальных и комических короткометражках Люмьера зачатки большого нового искусства. Горький и рассматривает их как явления искусства, и нужно удивляться, с какой прозорливостью он проникает в существо, «специфику» зарождающегося искусства. Горький настойчиво подчеркивает поразившее его несовершенство изобразительных средств «синематографа» — бессилие его передать звуки и краски действительности.

Горький дает очень интересное и оригинальное описание фильмов 1896 г., тех самых первых фильмов Луи Люмьера «Улица в Париже», «Приход венсенского поезда», «Игра в экартэ», «Политый поливальщик», «Выход работниц из ворот фабрики Люмьер в Лионе» и др., которые мы снова смотрели во время празднования юбилея 40-летия кино. Его непосредственный, строго искусствоведческий анализ заслуживает самостоятельного обстоятельного рассмотрения. Нам известно о том, что в дальнейшем Горький несколько раз возвращался к проблеме цвета и звука в кино [1], но, пожалуй, никогда не ставил ее так резко и отчетливо, как в момент рождения нового искусства.

Отсутствие звука и красок в картинах «синематографа» чрезвычайно поразило Горького. Теперь мы уже привыкли к этим условностям кино и не замечаем их, но сорок лет назад многим это казалось более, чем диким. Горький несколько раз подчеркивает неприятно поразившие его свойства нового неведомого зрелища: «И все это беззвучно, молча, так странно, не слышно ни стука колес о мостовую, — так описывает Горький фильм «Улица в Париже», — ни шороха шагов, ни говора, ничего, ни одной ноты из той сложной симфонии, которая всегда сопровождает движение людей. Беззвучно колеблется под ветром пепельно-серая листва деревьев, беззвучно скользят по серой земле серые тенеобразные фигуры людей, точно проклятые проклятьем молчания и жестоко наказанные тем, что у них отняли все цвета, все краски жизни, Их улыбки так мертвы, хотя их движения полны живой энергии, почти неуловимо быстры, их смех беззвучен, хотя вы видите, как содрогаются мускулы серых лиц.

Перед вами кипит жизнь, у которой отнято слово, с которой сорван живой убор красок; серая, безмолвная, подавленная, несчастная, ограбленная кем-то жизнь. Жутко смотреть на нее, на это движение теней и только теней»[2].

Образно и живо описав картину «Политый поливальщик», Горький снова возвращается к своим впечатлениям: «Эта беззвучная, серая жизнь в конце концов смущает и давит вас, кажется, что в ней есть какое-то предупреждение, полное неуловимого, но мрачного смысла, щемящего душу тоской»...

В другой статье, напечатанной через два дня в газете «Одесские новости» [3], описывая снова очень веселую картинку «Игра в экартэ», Горький снова подчеркивает: «И этот беззвучный смех, смех одних серых мускулов на серых, трепещущих от возбуждения лицах так фантастичен. От него веет на вас каким-то холодом, чем-то слишком непохожим на живую жизнь». Описание фильма «Приход поезда» Горький заканчивает словами: «Ваши нервы натягиваются, воображение переносит вас в какую-то неестественно однотонную жизнь, жизнь без красок и без звуков, но полную движения, жизнь привидений или людей, проклятых проклятьем вечного молчания, людей, у которых отняли все краски жизни, все ее звуки, а это почти все лучшее. Страшно видеть это серое движение серых теней, безмолвных и бесшумных. Уж не намек ли это на жизнь будущего? Чтобы это ни было — это расстраивает нервы. Этому изобретению, в виду его поражающей оригинальности, можно безошибочно предречь широкое распространение». Далее Горький предостерегает против чрезмерных увлечений «синематографом», поднимая вопрос о том, не слишком ли велик вред от нового зрелища: «возможно ли его полезное применение в такой мере, чтоб оно окупило то нервное напряжение, которое расходуется на это зрелище? Это важный вопрос, это тем более важный вопрос, что наши нервы все более

---

[1] Например, в его беседе с одним французским журналистом в 1928 г., см. журнал «Современный театр» № 18 за 1928 г., стр. 372.

[2] «Нижегородский листок» № 182 от 4 июля 1896 г.

[3] А..П-в. С Всероссийской выставки (от нашего корреспондента). «Одесские новости», № 3681 от 6 июля 1896 г.

и более треплются и слабеют, все более развинчиваются, все менее сильно реагируют на простые «впечатления бытия» и все острее жаждут новых, острых, необычных, жгучих, странных впечатлений. Синематограф дает их: и нервы будут изощряться, с одной стороны, и тупеть — с другой; в них будет все более развиваться жажда таких странных, фантастических впечатлений, какие дает он, и все менее будут желать и уметь схватывать обыденные, простые впечатления жизни» [4].

Комментируя эти высказывания, И. Груздев в статье «Горький и капитализм» [5] замечает: «вероятно, многие из читателей «Нижегородского листка» не понимали странностей фельетониста «Pacatus»: почему такие веселые картины вызывают столь мрачные настроения и мысли». Действительно, статьи Горького о кино 1896 г. казались, возможно, странными сорок лет назад. Но можно ли на основании их говорить о «недоверчивом отношении» Горького к кино, как это делает И. Груздев? Может быть, некоторые «теоретики» и историки кино поспешат ухватиться за это, чтобы еще раз пытаться говорить уже об «отрицательном отношении» Горького к кино, как это уже было не раз. Чего еще надо, когда сам Горький писал о том, что кино «расстраивает нервы»?

Груздев объясняет мрачный тон корреспонденций Горького 1896 г. и его «недоверчивое отношение» к кино разными причинами, целым комплексом различных обстоятельств, среди которых не последнюю роль играли его «беспокойная настроенность» и «чувство одиночества, отчужденности от среды своих же читателей, читателей либеральной газеты»...

Вряд ли можно с этим полностью согласиться. Правильнее будет другая мысль И. Груздева о том, что «прогноз вредных сторон кино... был вызван не материалом содержания... а «сутью» кино, средствами его воздействия на психику, уводящими, как казалось Горькому, от «простых, обыденных впечатлений бытия». В сущности, это полемика писателя-реалиста, сторонника социальной ответственности искусства с враждебными ему, непроверенными и спорными методами воздействия на психику человека [6]. Горький предупреждал в своих статьях, что «впечатление, производимое «синематографом» настолько необычайно, так оригинально и сложно, что едва ли удастся передать его со всеми нюансами», но что он «суть его» постарается передать и подчеркивал свое «желание передать свое впечатление свежим».

Как надлежит правильно понимать «мрачные» фельетоны Горького? Это были ценнейшие «человеческие документы», непосредственные первые свежие впечатления оригинально мыслящего художника-критика, полемический, но вполне правильно сигнализирующий призыв серьезно, критически подойти к новому, неведомому явлению, правильно понять его «суть», его «специфику», его возможности, его перспективы, его положительные и отрицательные стороны, в особенности его средства и способы выразительности, «непроверенные и спорные методы воздействия на психику человека». Горький гениально угадал величайшие возможности кино, которому «можно безошибочно предречь широкое распространение», а сделать это в то время, глядя на наивные, натуралистические засъемки Люмьера, мог только чуткий и прозорливый художник. Горький правильно предостерегает от слепого восторженного преклонения и некритического приятия «синематографа». Его прогноз вредных сторон кино, как указывает И. Груздев, поставлен правильно. Увлечение кинематографом как наркотическим средством, могущим увести от трезвого анализа реальной жизни, имело место и было конкретным фактом определенного социального значения в истории кино.

Горькому принадлежит также впервые им высказанная характеристика социальных возможностей и задач «синематографа», поразительно верное пророчество о первых шагах его развития и применения. В одной статье он писал: «Я не представляю научного значения изобретения Люмьера, но оно несомненно есть, и его наверно возможно применить к общей задаче науки к усовершенствованию жизни человека — к развитию его ума. Это делается не у Омона, где пропагандируется только разврат». [7].

Горький безошибочно предсказал судьбу кинематографа в условиях капитализма: «Я уверен,—с горькой иронией писал Pacatus о картинах «Семейный завтрак» и «Выход работниц»,—эти картины заменят иным, более подходящим к общему тону концертного зала жанром. Дадут, например, картину «Она раздевается», или «Акулина, выходящая из ванны», или «Она надевает чулки»... Да, это, несомненно, будет сделано. Буколика и идиллия не могут иметь места на всероссийском торжище, жаждущем пикантного и экстравагантного».

В другой статье Горький продолжает: «синематограф, научное значение которого для меня пока непонятно, послужит вкусам ярмарки и разврату ярмарочного люда. Он будет показывать иллюстрации к сочинениям де-Сада и к похождениям кавалера Фоблаза; он может дать ярмарке картины бесчисленных падений M-elle Нана... Он раньше, чем послужить науке и помочь совершенствованию людей, послужит Нижегородской ярмарке и поможет популяризации разврата.

Люмьер заимствовал идею движущейся фотографии у Эдисона... и наверное не предвидел, где и перед кем будет демонстрироваться его изобретение...» [8]

Пророчество Горького, высказанное, казалось, в шутку с горькой иронией, буквально исполнилось через годдва, и впервые эти «сюжеты» («Туалет парижанки», «Первая ночь новобрачных» и т. д., и т. п.) появились именно на Нижегородской ярмарке. А затем картины, получившие специальное наименование «парижского жанра», мутным потоком затопили провинциальные кинотеатры. Это была целая эпоха в истории кино, о которой не любили впоследствии вспоминать российские кинодеятели, и элементы которой в более «пристойном» виде замаскированной порнографии сохранялись во многих салонных и психологических кинодрамах и — увы! — даже в инсценировках, сделанных, вопреки желанию и без ведома Горького, по его произведениям...

Мы подробно остановились на 40-летней давности высказываний Горького о кино, так как они дают исходную точку для дальнейшей работы и, кроме того, представляют значительный интерес не только в плане биографического изучения философских искусствоведческих воззрений крупнейшего художника и мыслителя, но и как материал для исследовательских работ по эстетике кино. Статьи Горького 1896 г. — ценный, творческий исторический документ, почему-то до сих пор не использованный историками и теоретиками кино. К сожалению, мы лишены возможности так же подробно проследить дальнейшую эволюцию взглядов Горького на кино, которые, несомненно, претерпевали значительные изменения в связи с ростом и распространением кино. Опубликованных материалов [9] пока не обнаружено, за исключением некоторых косвенных указаний. Большинство этих материалов говорит только о двух фактах, долго служивших предметом для споров и различных догадок, а именно: об упорном несогласии Горького быть объектом для хроникальных фильмов и о столь же упорном несогласии на инсценировку его произведений. Вплоть до революции Горький всеми возможными для него средствами боролся с покушениями на него самого и на его произведения. Единственное объяснение этих фактов до самого последнего времени было все то же якобы «отрицательное отношение» Горького к кино. Об этом писали и дореволюционные журналисты, и репортеры, писали и после революции.

Эти факты, послужившие косвенными материалами для своеобразного «уяснения» горьковских взглядов на кино, заслуживают внимательного рассмотрения. Нам всем известно, по многим воспоминаниям, отзывам и характеристикам, об исключительной скромности Горького. Горький почти болезненно не мог выносить никаких разговоров о себе, когда в них, хотя бы очень завуалированно, были какие-нибудь комплименты и восхваления. Слишком много разительных доказательств и примеров этой черты характера Горького, чтобы спорить и сомневаться в ней. Но это свойство никак не укладывалось в сознании беззастенчивых кинематографистов дореволюционной России.

Известна дикая история о том, как впервые был заснят для кино Горький. Один из наиболее предприимчивых кинодельцев, А. О. Дранков, уже прогремевший своими

---

[4] Там. же.
[5] Октябрь», М. 1 934, № 2 , стр. 181—182.
[6] Там же.
[7] «Нижегородский листок», № 182, от 4 июля 1896 г.
[8] «Одесские новости», № 3681, от 6 июля 1896 г.
[9] Неопубликованными материалами автор не имел возможности воспользоваться.

сенсационными съемками «высокопоставленных» и даже «высочайших» особ, впервые сумевший заснять даже «самого» Л. Толстого, вознамерился заснять и Горького. Был разработан обширный и детальный план съемок и отправлен на остров Капри, где проживал в то время Горький, специальный оператор. Впоследствии журнал «Вестник кинематографии» в заметке, озаглавленной «Непонятная скромность», с удивлением рассказывал: «Горький категорически отказался от позирования перед объективом аппарата. На почве съемки произошло даже несколько курьезов. Так например, М. Горький закрывался все время шляпой, как только замечал вблизи оператора с аппаратом. Такое отношение писателя к кинематографу совершенно непонятно» [10].

Сохранился рассказ самого оператора, снимавшего Горького, рассказ, который стоит привести: «Поехал на Капри. Прошу у Горького позволения. Он слышать не хочет. Хорошо, думаю. Снял себе месячную комнату. Жду момента. Горький выходит из дома, но осторожно оглядывается по сторонам. Видит меня и спрашивает: — «Живете здесь?» — «Да, воздух здесь дивный, море лазурное. Неужели вы не хотите, Алексей Максимович, позировать на таком фоне?» — «Нет, нет, — говорит. — И не говорите об этом» — «Для России-то? Где вас все знают, все любят, жаждут видеть». — «Нет, нет». Хорошо, думаю, подожду. Живу. Вдруг слышу, что Горький поехал в Неаполь. Я немедленно отрядил двух своих помощников операторов ждать его на лодках в Неаполитанском заливе: одного близ Неаполя, другого — подальше, а сам остался у Каприйской пристани. Подходит пароход с возвращающимся Горьким. Я стал за выступ скалы, выбрал момент и стал крутить. Волна заглушала стук аппарата. Кручу, кручу. Когда Горький вышел из поля аппарата, я бросился ближайшей тропинкой наперерез ему и поставил аппарат прямо на улице. Начинаю крутить. Он сначала не заметил, а потом закрыл лицо рукой. А я продолжаю крутить, потому что Горький, и закрывшись рукой, интересен. Наконец, он схватил меня за руку:— «Вы?». — «Благодарю вас, Алексей Максимович, за позирование, теперь я уезжаю в Россию». Он просит меня уничтожить ленту, я только смеюсь. Он зовет меня домой, и там вдвоем с женой они просят меня. Но я опять смеюсь. Вот таким путем Россия и видела Горького» [11].

Комментарии, как говорится, излишни. По свидетельству Ю. А. Желябужского, присутствовавшего при съемке, Горький впервые в жизни, кажется, так вышел из себя, что даже замахнулся на оператора зонтиком.

Но еще более было оснований у Горького уклоняться от других нападок — экранизации своих произведений: все факты из истории дореволюционной кинематографии, связанные с именем Горького, — это сплошная цепь издевательств, беспардонных спекуляций, чудовищных искажений произведений Горького. Начало этому было положено еще в 1908 г., когда тот же Дранков, только что выдвинувшийся своими первыми хроникальными съемками, выпустил фильм под названием «Бывшие люди — типы М. Горького» Дранков не смущался тем обстоятельством, что эти натуралистические снимки различных моментов из жизни «хитрованцев» [12] не были новинкой: полгода назад они уже демонстрировались под названием «Московский Хитров рынок». Имя Горького сделало то, чего добивался Дранков: картина под измененным названием стала делать сборы.

Так просто был приобщен к кинематографии Горький, и эта «простота» обращения с его именем и его творчеством утвердилась, сделалась обычным среди дореволюционных кинематографистов, как известно, не отличавшихся щепетильностью. Спустя несколько лет, в декабре 1912 г., крупнейшая фирма бр. Патэ, выпуская фильм «Пасынки судьбы, или жертвы столицы», снова повторяет трюк Дранкова; в рекламе анонсируется участие в фильме «героев Максима Горького», снятых на подлинном Хитровом рынке.

Таковы были первые «инсценировки» произведений Горького. Но все это было еще сравнительно невинными шуточками по сравнению с тем, как стали расправляться с Горьким после его возвращения в Россию.

Мы располагаем пока еще очень немногими материалами, но известно, что почти тотчас же после приезда Горького, его стали осаждать кинематографисты с предложением об инсценировках его произведений. В одной беседе с журналистами Горький «соглашается с мыслью о том, что кинематограф мог бы стать могучим орудием при известных условиях» [13]. Горький будто бы рассказывал о том, что ему уже было много предложений об инсценировках его произведений за границей, но он их отклонял. Вплотную столкнуться с кино пришлось Горькому только в 1915 г., когда был выпущен первый фильм с участием Шаляпина «Дочь Пскова» — засъемка оперы «Псковитянка». Горький очень внимательно просмотрел фильм и дал ряд указаний о его недостатках [14]. Очевидно, тогда же зародилась идея создания фильма о Степане Разине, против чего тотчас же ополчилась черносотенная «Земщина», которая угрожающе писала: «Смеем, однако, надеяться, что если артист Шаляпин, увлекаясь художественной картиной, не понимает совращающего значения инсценирования Степана Разина, то вся администрация отнесется к подобной затее с должным вниманием, и не найдется ни одного города, где будет допущен подобный опыт разжигания зверских инстинктов толпы». Как известно, постановка «Стеньки Разина» не была осуществлена, но к этой идее Горький впоследствии еще возвратился.

Мы имеем только одно и очень краткое, но очень характерное высказывание Горького о кино накануне революции. На анкету «Люди искусств о кинематографе», предпринятую газетой «Театр», Горький отвечал: «Кинематограф меня занимает давно. Я одобряю кинематограф будущего, который безусловно займет исключительное место в нашей жизни. Он явится распространителем широких знаний и популяризатором художественных произведений. И когда кинематограф проникнет в демократическую среду, считаясь с требованиями и вкусами народа, тогда он станет сеять «разумное, доброе, вечное» там, где это будет необходимо, то его роль будет чрезвычайно высока. А это безусловно даст кинематографу будущее» [15].

В этом лаконичном высказывании обращает, прежде всего, внимание то обстоятельство, что Горький несколько раз делает ссылки на будущее кино. Дело в том, что настоящее в то время было весьма безотрадно. Горькому буквально не было житья от настойчивых предложений об инсценировке его произведений. Если до этого были только разговоры и предположения, то теперь началось спешное изготовление боевиков «по Горькому». В журнале «Сине-фоно» появилась даже специальная статья под симптоматичным названием «Горького или по Горькому» [16], в которой автор ее, В. Ермилов, ставил на обсуждение такую проблему: — «Могу ли я, не нанося ущерба имени или памяти литератора, составлять сценарий, какой хочу и как хочу, пользуясь его сюжетом?» Статья в основном правильно решила «новый, большой и очень, очень спорный вопрос, досадно, мучительно спорный: «Горького или по Горькому»... Ермилов заканчивал свою статью крайне решительными заявлениями: «Автор, только один автор имеет право на составление сценария к своему роману, повести или драме. Автор или же то лицо, которому он доверяет переделку, в ком он уверен, как в человеке, который владеет достаточным для этой цели уменьем и вкусом. Ну, разве же не очевидно, что иное дело — пьеса самого Горького, инсценированная им самим или под его присмотром и руководством; и совсем другая вещь — работа какого-нибудь милостивого государя, ничего не смыслящего в творчестве этого писателя, в духе его направления, настроения, в характере и общем специфическом тоне жизни и обстановки, в которой вращаются его герои, страдая, мучаясь, возмущаясь. Горького может подвергнуть инсценировке такой мастер, который по своей духовной организации сам близок, если не равен Горькому, а те, кто пишут по Горькому, не считаясь с Горьким, только оскорбляют и его, и имя, и талант, и литературу. И их надо предавать и клеймению, и посмеянию, и пристыжению. Только тогда и очистятся нравы кинематографической среды, облагородится экранное творчество» Но так только писалось, делалось же совсем другое. Инсценировали Горького отнюдь не близкие и «не равные» ему люди.

---

[10] «Вестник кинематографии», 1911. № 3, стр. 20.

[11] А. С. Панкратьев «Встреченные люди» (Типы. Портреты). М. 1916, изд. К. Ф. Некрасова, стр. 227—228.

[12] Часть этих снимков вошла в фильм Эсфири Шуб «Россия Николая Романова и Лев Толстой».

[13] «Вестник кинематографии», 1914, № 93 (13), стр. 28.

[14] «Наша неделя» М. 1915, № 65, стр. 16.

[15] Газета «Театр». М. 1915, № 1755, от 24/XI, стр. 6.

[16] В. Ермилов «Горького или по Горькому» «Сине-фоно», 1915, № 21—22, стр. 41—44.

Несмотря на официальное (кажется, опубликованное в печати) заявление самого Горького о запрещении кинопостановок без его согласия, все журналы запестрели анонсами о подготовке, окончании съемок, выпуске и т. д. инсценировок крупнейших произведений Горького «Фома Гордеев», «На дне» «Детство», «Трое» и др. Д. И. Харитонов объявляет о «грандиозных инсценировках произведений М. Горького «На дне», и «Трое»; «Трое» же готовил Н. И. Каган.

Вскоре прокатная контора «Кинолента» выпустила первый фильм «по Горькому», поставленный на средства провинциального кинодельца А. Саввы с потрясающим названием «Душа волжанина разбита или сын Волги». Как оказалась потом, это была более чем посредственная инсценировка повести «Фома Гордеев». По свидетельству сценариста и режиссера фильма А. Чаргонина, фильм был поставлен в рекордно короткий срок и почти исключительно на натуре. Ничего от фильма, кроме рекламного либретто, не сохранилось [17].

Нам неизвестно, как реагировал на выпуск фильма Горький, но, судя по газетным сообщениям, очевидно, протестовал, так как вскоре стали распространяться слухи о том, что Горький-де потому запрещает инсценировки, что «писатель сам предполагает основать производство». Повидимому, Горький особенно не протестовал против этих выдумок досужих репортеров, так как в конце концов газета «Раннее утро» сочла возможным напечатать такую сенсацию: «Нам передают, что Максим Горький организует кинематографическое издательское дело, в которое привлечены видные представители артистического и литературного мира. В некоторых постановках будет участвовать Ф. И. Шаляпин. Павильон для съемок кинопьес предполагается построить или в Москве, или в Крыму [18].

Между тем, инсценировки все продолжались. Харитонов готовит «по Горькому» фильм «Васька Пепел и Барон» — инсценировка пьесы «На дне». Н. И. Каган заканчивает Илью Лунева — инсценировку повести «Трое». Но остроумнее всех поступает все тот же Дранков, который неожиданно выпускает фильм «Омытые кровью», кинодрама, сенсационный злободневный сюжет, по мотивам, навеянным повестью Горького, постановка Б. С. Глаголина с участием полного ансамбля Петроградского Малого театра: Е. К. Валерской, Н. П. Чубинского, Н. М. Шмидтгофа и А. Е. и О. Ф. Осокиных». В кинопрессе появляются заметки, которые очень весело комментируют ловкий трюк Дранкова: и придраться нельзя к нему — «по мотивам» да еще «навеянным» какой-то «повестью Горького». Сохранилось либретто, которое дает возможность догадываться о том, что «мотивы» кинодрамы, повидимому, были «навеяны» повестью «Коновалов». Приводим либретто целиком: «Суровой зимней ночью бредет в город на поиски за счастьем деревенский парень Артем. Никто не хочет пустить горемыку переночевать. Бедняга едва не замерз в поле у костра. Подобрали его богатые господа Хмаровы, которые возвращались в город из своей усадьбы. Хмаровы взяли Артема с собой в город. У Артема завязался горячий роман с горничной Аришей. Парень, обладавший силой Геркулеса, произвел сильное впечатление и на госпожу Хмарову. Однажды, благодаря стечению обстоятельств, Артем сделался возлюбленным очаровательной, изящной Хмаровой. Ревновавшая до безумия Ариша открыла глаза на позор жены Хмарову; между супругами произошел разрыв — Хмарова поселилась отдельно от мужа. Между тем, Артем пошел в гору. Он сделался кумиром столичных дам, завел роскошную обстановку. Хмарова и Ариша были жалкими жертвами своей страсти к Артему. Ариша написала домой в деревню и вызвала отца Артема, который с собой захватил в столицу и маленького сына Артема, но и приезд отца и сына не образумил Артема, который совершенно спился и сделался буйным тираном влюбленных в него дам. Совершенно потерявшая способность владеть собой Ариша решила убить Артема, но по роковой случайности зарезала его маленького сына» [19].

Но на этом Дранков не мог успокоиться. Уже после февральской революции, когда перед кинематографией встали «новые задачи и новые требования», когда другой его конкурент, халтурщик Г. И. Либкен, выпустил «сенсационный» фильм «Темные силы — Григорий Распутин», Дранков снова повторяет свой прежний трюк. Он заменяет титул фильма: «Омытые кровью», современная драма в 4 частях. Сюжет новеллы навеян одним из рассказов Максима Горького» другим: «Омытые кровью». Драма из жизни Григория Распутина в 4 частях». Никаких других изменений в фильм не было внесено, но успех картине был обеспечен. Даже после того, как «распутинским» фильмам официально был объявлен бойкот, Дранков ухитряется протащить фильм.

Последним фильмом «по Горькому» был «Жизнь барона», выпущенный Д. И. Харитоновым в 1917 г. Фильм ставил П. И. Чардынин с участием актеров В. В. Максимова и А. Фехнер. Фильм имел подзаголовок «Схема из пьесы «На дне» М. Горького». По разъяснению одного рецензента, [20] автор фильма воспользовался только отдельными мотивами пьесы Горького для того, чтобы составить себе приблизительное понятие о прошлом барона. Из этих отдельных бликов фантазия автора создала целые картины, повествующие о том, как жестокая судьба, благосклонная вначале к легкомысленному, но симпатичному юноше, довела его до «дна». Главной виновницей его падения представлена женщина, его жена, ничтожная, мелкая натура, развратная и жестокая в своем эгоизме. Рецензент вполне резонно замечает: «Можно согласиться с этим толкованием личности барона, можно признать правильным психологическое объяснение его падения, но при этом все же невольно встает вопрос: но согласен ли сам Горький с этой трактовкой тех мотивов, которые он только наметил в своей пьесе? Удовлетворен ли он теми конкретными формами, в которые влито прошлое созданного его фантазией типа? Может быть, не говоря об общей схеме пьесы, даже какие-нибудь отдельные мелочи и детали ее идут вразрез с его личным толкованием и объяснением прошлого барона? Зачем автору сценария понадобилось созданную им самим пьесу связать с именем героя чужого произведения, почему понадобилось ему созданный чужой фантазией тип взять героем к собственной драме? Неужели только для придания ей большого интереса?» По мнению рецензента, постановка фильма была удачна. Нам неизвестны отзывы самого Горького о фильме.

Какой итог можно вывести из беглого перечня всех этих фактов? Могло ли у Горького сложиться какое-нибудь другое представление о «россиской кинематографии», как не о чем-то невероятно беспардонном, чудовищно невежественном, все и вся опошляющем. Разве не было у него оснований для такого отрицательного отношения? И все же все последующие факты истории советского кино говорят об обратном. Даже в 1915 г. Горький заявляет: «Я одобряю кинематограф будущего, который безусловно займет исключительное место в нашей жизни. Он явится распространителем широких знаний и популяризатором художественных произведений». Горький первый увидел в кинематографе большие возможности будущего искусства, которому уже тогда предсказал «широкое распространение». Горький сумел сохранить, вопреки всем фактам окружающей его действительности, уверенность в величайшем будущем «важнейшего из всех искусств» и принять участие в его создании.

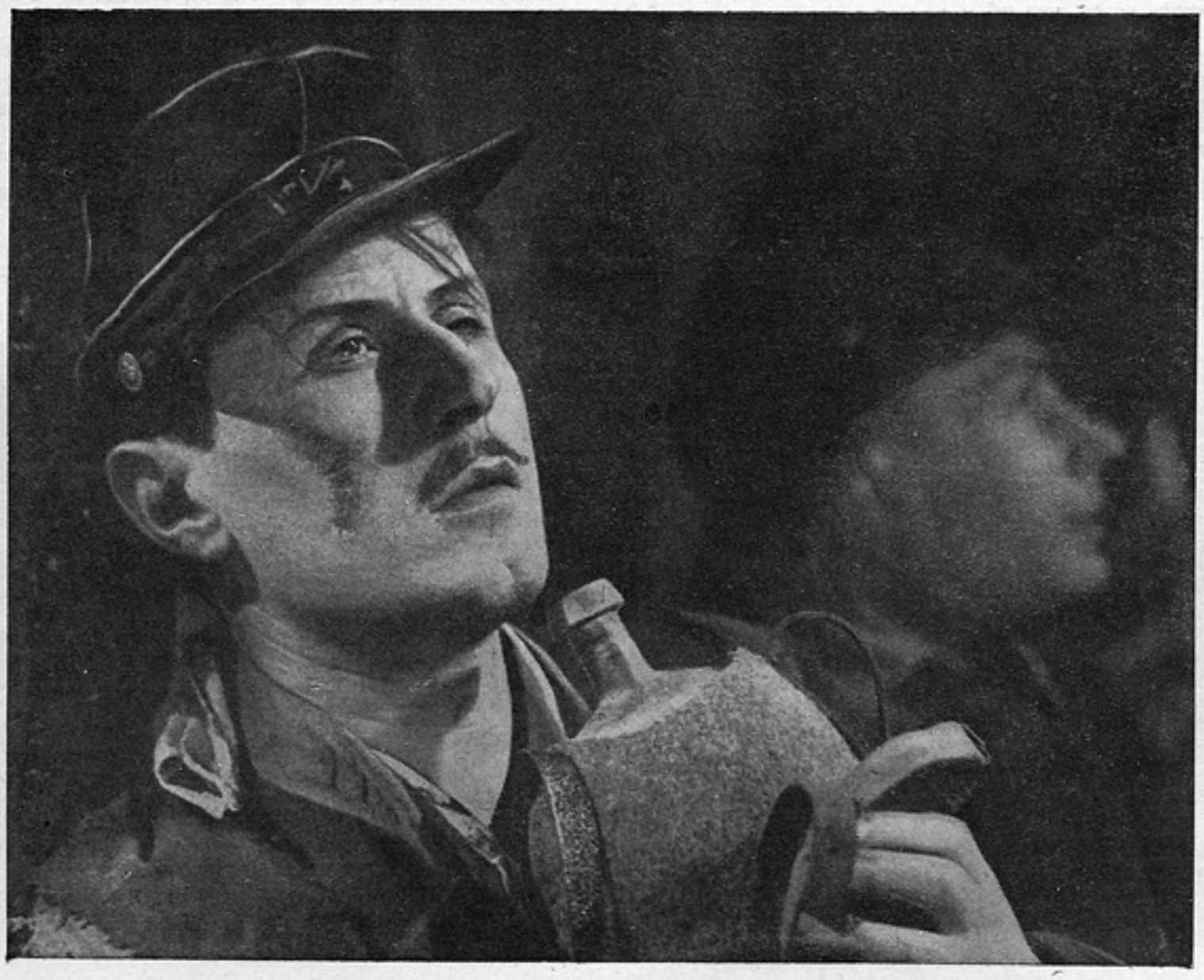
Сделать это в условиях дореволюционной капиталистической России, где хозяйничали не только Дранковы, Либкены и др. беспринципные дельцы, но и «власти предержащие», у которых Горький был, как бельмо на глазу, было невозможно. Сохранился любопытный колоритный исторический документ, который нельзя не привести. По сообщению газеты «Киевская почта», воспроизведенному в журнале «Сатирикон» [21] в 1911 г., владелец таганрогского «электробиографа» Куликов подал в полицию анонс, извещающий публику, что в непродолжительном времени у него пойдет монопольная картина «Максим Горький на острове Капри». Помощник полицмейстера Попов, к которому обратился за разрешением Куликов, синим карандашом написал на летучке знаменательную резолюцию: «Максим Горький не заслуживает внимания, чтобы демонстрироваться на экране среди выдающихся людей. Враг государственности».

---

[17] «Сине-фоно», 1915, № 4, стр. 122—123.
[18] «Раннее утро», 1916, № 274, от 27 ноября.
[19] «Сине-фоно». М. 1916, № 4, стр. 45.
[20] Журнал «Проэктор», М. 1917, № 11—12, стр. 13.
[21] «Сатирикон», СПБ, 1911, № 26, стр. 3. Заметка была перепечатана также в журнале «Сине-Фоно», № 19, за 1911 г.

„ЗОРИ ПАРИЖА".

Сценарий Г. Шаховского и Г. Рошаля. Режиссер засл. деят. иск. Г. Рошаль. Операторы Л. Косматов и Шейнин. Мосфильм.



ВОСПИТАНИЕ КИНОАКТЕРА

Засл. арт. Б. ЗОН
А. АВДЕЕВ

В каком бы жанре ни работал актер, — в драме ли, в опере, в оперетте, в кино, на эстраде, — везде и всюду он должен быть прежде всего актером, то есть обладать известными основами актерского мастерства, а уже затем должен быть актером кино, актером оперы, драмы и т. д., то есть обладать рядом специфических навыков и умений. Мы считаем, что киноактер должен знать и уметь больше, чем актер театра: он должен обладать всеми знаниями и навыками театрального актера и, кроме того, специфическими приемами, которых требует киносъемочный аппарат. Эти принципы были положены при организации Ленфильма—первой актерской мастерской под руководством заслуженного артиста республики Б. В. Зона.

Мастерская была сформирована из штатных артистов Ленфильма и Белгоскино в следующем составе: заслуженные артисты В. С. Мясникова, Е. Г. Егорова, Т. И. Гурецкая, Ф. М. Никитин. А. Костричкин, Р. М. Свердлова; артисты Е. А. Дейнеко, А. Я. Заржицкая, Н. Я. Шатерникова, С. А. Забелина, А. Малевич. Е. Г. Пырялова, В. Н. Феодосьев, А. А. Мельников, С. Д. Поначевный, С. Рейшвиц, Пирогов, Ремизов, А. Апсолон, Я. М. Чудкин, Б. М. Соловцев, Я. Б. Жеймо.

Своей основной задачей мастерская поставила освоение мастерства драматического актера на базе системы К. С. Станиславского.

К изложению принципов работы мастерской мы сейчас и переходим.

Прежде всего, что мы хотим от актера, каким требованиям с нашей точки зрения должен удовлетворять киноактер?

Имея конечной целью создание полнокровного образа, мы хотим, чтобы прежде всего на сцене, на эстраде, в кинофильме человек (актер) жил естественной жизнью, был живым человеком. Руководящими принципами в нашей работе являются следующие высказывания трех крупнейших художников-реалистов русской литературы и театра.

Родоначальник русского сценического реализма, известный драматический актер М. С. Щепкин, так определял задачи, стоящие перед актером:

«Естественность и истинное чувство необходимы в искусстве, но на столько, на сколько допускает общая идея. В этом-то и состоит все искусство, чтобы уловить эту черту и устоять на ней»[1]. И далее:

«Всегда имей в виду натуру; влазь, так сказать, в кожу действующего лица, изучай хорошенько его особенные идеи, если они есть, и даже не упуская из виду общество его прошедшей жизни»[2]. И еще: «Старайся быть в обществе, сколько позволит время, изучай человека в массе... Эта живая книга заменит тебе все теории, которых, к несчастию, в нашем искусстве до сих пор нет»[3]. Итак, актер должен быть наблюдательным, должен изучать окружающую его действительность и черпать из нее материал для своего творчества, оставаясь при этом простым и естественным. Это — основное.

В своей крайне интересной статье «О драме» А. С. Пушкин требует от поэта-драматурга прежде всего «истины страстей и правдоподобия чувств в предлагаемых обстоятельствах». Это требование целиком должно быть отнесено и к актеру. Актер должен правдиво и естественно жить и действовать, принимая как задание все предложенные драматургом ситуации, обстановку, время действия и отдельные характерные подробности.

И наконец третий классик, на которого мы можем опереться в нашей работе, — Н. В. Гоголь. В «Предуведомлении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора», он пишет:

«Умный актер, прежде чем схватить мелкие причуды и мелкие внешние особенности доставшегося ему лица, должен стараться поймать общечеловеческое выражение роли... Должен рассмотреть, зачем призвана эта роль, должен рассмотреть главную и преимущественную заботу каждого лица, на которую издерживается жизнь его, которая составляет постоянный предмет мыслей, вечный гвоздь, сидящий в голове».

Для того чтобы правильно и естественно жить на сцене, в кинофильме и т. д. нужно искать то основное, что составляет цель существования данного лица, то, к чему и какими путями он стремится и что для этого делает. Этот «гвоздь» К. С. Станиславский называет «сквозным действием».

Какими же путями, каким методом нужно добиваться от ученика, от актера, чтобы он правильно действовал по линии своего «сквозного действия», чтобы он естественно жил, правильно чувствовал? . . . . . .

Единственным методом, который дает беспроигрышный результат, является умение строить все поведение человека на сцене, в кадре и т. д., исходя из его внутренних побуждений.

Надо так заполнить все сценическое время актера, чтобы он все время, каждую секунду знал точно, что и зачем он делает.

Мы воспитываем в актере умение самостоятельно действовать по заданиям, предложенным драматургом, и осмыслить для себя причинность и цель этих действий и поступков.

Пребывание актера в кадре — всегда короткий промежуток между двумя большими отрезками жизни, которые совершаются за кадром, за сценой и т. д. Поэтому мы в нашей работе заставляем актера «прожить» огромный кусок жизни, а потом отобрать из этой «жизни» те куски, которые будут демонстрироваться перед зрителем, перед киноаппаратом. И здесь для создания полнокровного образа не помогают ни устные, ни письменные биографии, ни так называемые экспозиции образа, ни другие литературно-теоретические выдумки

Единственным эффективным средством является практическая деятельность актера в репетиционный период, то есть преимущественно многочисленные импровизации-этюды по поводу пьесы или сценария.

«Влазь, так сказать, в кожу действующего лица», — сказал М. С. Щепкин.

«Поймавши эту главную заботу выведенного лица, актер должен в такой силе исполниться ею сам, чтобы мысли и стремления взятого им лица как бы усвоились ему самому и пребывали бы в голове его неотлучно во все время представления», — советует Н. В. Гоголь, и под этим мы можем с полной ответственностью подписаться.

Мы полагаем, что сценический и экранный образ — это прежде всего сумма поступков действующего лица, его идейное содержание. Если к этому прибавить психофизические свойства актера, то становление образа в нашем понимании будет решено.

Отнюдь не «кривой рот» и не «косолапие» или «хромота на левую ногу» определяют в конечном счете образ. Прежде всего нас интересует внутренняя сущность человека, а во вторую очередь — характерные черты его внешности.

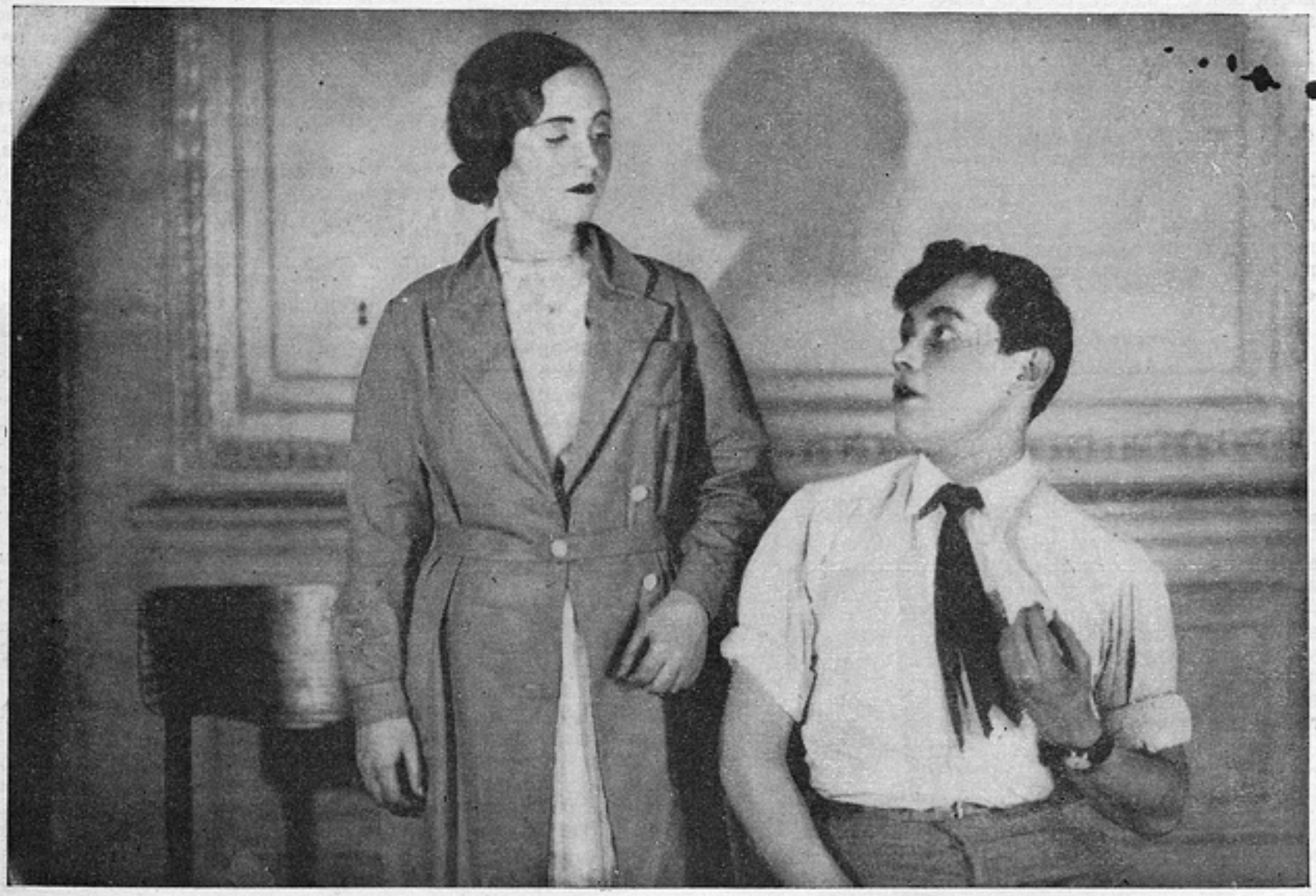
---

[1]) Из письма к П. В. Анненкову в сборнике «М. С. Щепкин», СПБ, 1914 г.

[2]) Из письма к С. В. Шумскому в сборнике «М. С. Щепкин», СПБ, 1914 г.

[2]) Из письма к С. В. Шумскому. Там же.

„АСЯ“ Пьеса Л. Бурштейна. Постановка актерской мастерской студии Ленфильма под руководством засл. арт. Б. Зона. На фото вверху: арт. А. Заржицкая в роли Аннушки. Внизу: Арт. А. Малевич в роли Зины и арт. В. Рейшвиц в роли Семы.



«Все эти частности и разные мелкие принадлежности... суть не более как к р а с к и, которые нужно класть уже тогда, когда рисунок сочинен и сделан верно. Они — платье и тело роли, а не душа ее. Прежде следует схватить именно эту душу роли, а не платье ее»[1].

Очень хорошо сказал однажды на репетиции К. С. Станиславский: «Всегда оставайтесь самим собой, а поступки возьмите другого лица».

Вот лучшее объяснение, что значит быть верным «натуре», быть естественным и простым.

Это я, актер такой-то, но (далее следуют «предлагаемые обстоятельства») мне 60 лет, но я по профессии литейщик, но я — красный партизан.

Я должен с помощью моей творческой фантазии, не меняя и не насилуя моей человеческой сущности, освоив «предлагаемые обстоятельства», вообразить, как я стал бы действовать, если бы мне действительно было 60 лет и я был бы литейщиком и красным партизаном. А вообразив, я должен это немедленно выполнить в действии.

Мы воспитываем в актере умение действовать в предлагаемых обстоятельствах, оставаясь по существу самим собой. В результате его действий — поступков и воздействия на партнера (и обратно) — у него получается простое, естественное человеческое чувство.

Кроме того, мы требуем от актера постоянного осмысления всего творческого процесса.

Нас интересует в искусстве кинематографии актер-мыслитель, актер-мечтатель, а не автомат для выделки штампованных изделий.

Мы добиваемся этого результата путем всестороннего развития целым рядом упражнений психо-физического аппарата актера: мы упражняем его внимание, его воображение и фантазию, мы воспитываем в нем умение правильно действовать в «предлагаемых обстоятельствах» и воздействовать на партнера, осмыслять каждый кусок своей «жизни» в пьесе, мы развиваем его эмоциональную память, его внутренний и внешний ритм и т. д.

И наконец последнее: мы ни в коем случае не «натаскиваем» актера на какую-либо одну данную роль, мы всячески развиваем в актере умение самостоятельно работать, умение самостоятельно увлечь свое внимание, свою фантазию, привычку самостоятельно строить роль.

Полагая актера ведущим началом и в драме, и в опере, и в кино, полагая актера единственным создателем и носителем в конечном итоге образа, мы считаем, что обязанность режиссера быть прежде всего педагогом и всячески помогать актеру в нормальном развитии его творчества.

Вот почему в нашей практике мы так широко используем творческую инициативу самих актеров. Актер должен творить сам и свое творчество приносить режиссеру, а не режиссер должен играть за всех и всех «давить» своей индивидуальностью!

Мы считаем, что такой путь — единственный путь к созданию реалистических образов нашей социалистической эпохи. Свою теорию, в достаточной мере уже оправдавшую себя в учебный период мастерской, мы надеемся подтвердить выпуском силами мастерской двух спектаклей, один из которых уже вышел.

◆

«Театральному актеру все же легче приобрести вторую специальность—кинематографического актера, чем кому-либо другому, потому что кино и театр родственные дисциплины». (Л. Кулешов. Практика кинорежиссуры. Гослитиздат. 1935 г.)

Казалось бы, урок был достаточно суров, последствия достаточно жестоки.

Казалось бы, «мировая» с театром произошла полная, если такой «враг» театра, как Л. В. Кулешов, когда-то категорически утверждавший, что «переживальщики» мне не нужны», сегодня открыто заявляет о «родственных отношениях» кино и театра и в предисловии к своей необычайно интересной, недавно вышедшей книге «Практика кинорежиссуры» отказывается от всех своих «прегрешений, вольных и невольных»: и от монтажа как специфики, и от теории натурщика и т. д. и т. п.

Казалось бы, что и в отношении проблемы воспитания киноактера тоже пора бы сделать соответствующие организационные выводы, пора бы перестать в первую очередь волноваться о специфике, забывая о том, что надо преподавать ученикам основы актерского мастерства прежде всего»[1]. Однако в отношении воспитания киноактера до сих пор еще не все обстоит благополучно.

В приведенном выше высказывании Л. В. Кулешова, несмотря на «мирный» тон, совершенно ясно сквозят моменты капитуляции, и выводы, которые можно из этого сделать, могут быть таковы: театральному актеру легче, чем кому-либо другому, приобрести вторую специальность. Так может быть вовсе отказаться от киноактера и не заниматься его подготовкой?

Не думаю, чтобы Л. В. Кулешов сам был склонен сделать такой вывод.

Тогда надо со всей категоричностью отказаться и от старых методов воспитания киноактера периода «монтажного кинематографа», методов, которые привели к плачевным результатам.

Надо думать о воспитании актерских кадров кинематографии и надо их воспитывать немедленно. Это согласен делать и Л. В. Кулешов.

«Как же надо воспитывать звуковых киноактеров?

В первую очередь по линии ритмичности, по линии тональности, по линии выразительности. Мы должны требовать от актера умения говорить как угодно, в любом ритме, в любом темпе, с любой тональностью, с различными переходами от быстрой речи к медленной и наоборот, то есть, чтобы каждое режиссерское задание, каждый образ актер мог очень хорошо выполнить — подать тонко, организованно и четко» (Л. К у л е ш о в. «Практика кинорежиссуры»).

Как? Опять дрессировка? Опять точное выполнение режиссерского задания? Посмотрим дальше. «Представим себе какое-нибудь актерское задание, например, сидящий человек взглянул на дверь. Как распланировать его действия? Актер должен думать так: у меня такая-то идея, такое-то задание; для того чтобы эту идею лучше всего выразить, я должен решить, как я должен повернуть голову на шее, — быстро или медленно, и если быстро, то с какой быстротой. Путем чувства и путем логических рассуждений, путем предварительной работы находится какая-то нужная скорость. Эту скорость надо уметь записать и надо уметь сделать движение по записанному». (Л. В. К у л е ш о в. «Практика кинорежиссуры»).

И вот еще одним механическим актерским штампом стало больше! Нельзя «решать», как я буду поворачивать голову. Я должен прежде всего знать причину, заставляющую меня повернуть голову, мои внутренние побуждения, мое желание, затем освоить это желание, то есть сделать нужным и необходимым мне, и после этого «скорость» придет сама собой! Актер должен быть живым, мыслящим и чувствующим человеком, а не арифмометром: набрал нужное количество цифр-заданий, повернул ручку, и результат готов... Нет, не так надо воспитывать советского киноактера!

Плохой результат дает такая система воспитания. И. если мы одной рукой будем всячески отмежевываться от прошлых ошибок и заблуждений, — «сжигать то, чему поклонялся; поклоняться тому, что сжигал», а другой рукой—насаждать ту же самую практику, от теоретического оправдания которой мы отказываемся (а ведь приведенный нами пример ведет опять к воспитанию натурщика, размышляющего, как ему выгоднее позировать), и результаты которой нам всем достаточно хорошо известны, нам остается в таком случае действительно сдаваться «на милость победителя — театра», капитулировать перед театральным актером и никогда не мечтать о создании кинематографических актерских кадров.

Будущее безусловно за киноактером, владеющим всем мастерством актера театрального и великолепно знающего все специфические условия работы в кино. В это будущее (и недалекое будущее!), в этот расцвет творчества киноактера на новых основах, в новом качестве хочется сегодня верить!

---

[1]) Н. В. Г о г о л ь. „Предуведомление".

[1] Напоминаем: мы не отрицаем специфичности кинематографа, мы добиваемся только определенной последовательности;—сначала надо овладеть основами актерского мастерства, везде и всюду одинаковыми, а затем на этом фундаменте уже строить здание специфики.

КИНОАКТЕРЫ НА ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

И. БЕРЕЗАРК

Актерская мастерская киностудии Ленфильма под руководством заслуженного артиста Б. Зона показала свою первую отчетную работу—спектакль «Ася».

К организации актерской мастерской многие киноработники относились как-то несерьезно. В самом деле, не так еще давно кино избавилось от влияния театра. Столько говорилось о собственных кадрах киноактеров. И вот извольте...

Профессиональным киноактерам обязательно захотелось увидеть свет рампы, услышать аплодисменты театрального зала. Так думали об этом начинании многие товарищи, и на их точку зрения стало руководство Ленфильма, так скупо, «по-аптекарски», отпуская средства на эту актерскую мастерскую.

Дело, конечно, не в том, что мастерская должна воспитывать какие-то новые, замечательные театральные кадры, которые затем явятся в киноискусство и сразу займут господствующее положение. Не об этом может итти здесь речь.

Несомненно, взаимоотношения двух смежных искусств — кино и театра—дело достаточно сложное и тонкое. Театральные приемы в свое время отрицательно влияли на развитие кононскусства в тех случаях, когда эти методы некритически переносились в чуждую область творчества. Но это не значит, что театр вообще никак не может влиять на подлинное развитие киномастерства. Величайшие достижения русского, а затем советского театрального искусства, несомненно, отразились и в смежных художественных областях.

Для тех же актеров кино, которым никогда не пришлось играть на сцене, овладение богатейшей и старой культурой театра—дело чрезвычайно важное. Нечего и говорить, что все театральные навыки они будут воспринимать критически в приложении к практике своего искусства.

Недаром мастерская возникла по инициативе самих актеров и сразу привлекла лучшие ленинградские кинокадры, причем преимущественно

„АСЯ"

Пьеса Л. Бурштейна. Постановка актерской мастерской студии Ленфильм под руководством засл. арт. Б. Зона. На фото: засл. арт. В. Мясникова в роли Аси и арт. Колесов в роли Жени.

тех товарищей, которые на сцене никогда не были. По отзывам всех участников мастерской, работа с таким тонким режиссером и опытным театральным педагогом, как Б. Зон, не мало дала всем участникам мастерской и в смысле работы над кинематографическим образом и для их общего художественного роста.

Надо сказать, что двухлетняя работа мастерской проходила в исключительно трудных условиях: Ленфильм уделял этой мастерской очень мало внимания. Нельзя было, конечно, ожидать, что результат работы мастерской сейчас же скажется в ближайшей постановке. Но в собственном творческом, росте все участники мастерской уже теперь ясно ощущают влияние этой работы.

Итак, мы присутствуем при несколько необычном спектакле. Насколько нам известно, это первый спектакль ансамбля профессиональных киноактеров, многие из которых являются значительными мастерами своего дела и в то же время почти все они впервые выступают перед театральной публикой. Показывается пьеса «Ася» Л. Бурштейн. Кстати сказать, почти одновременно с выпуском этого спектакля пьеса также ставится в ленинградском театре рабочей молодежи — Лентрам. Сравнение этих двух спектаклей — профессионального театра и актерской мастерской Ленфильма — даст интересный материал для наблюдений и сопоставлений.

К сожалению, самый литературный материал, сама пьеса не отличаются сколько-нибудь высокими качествами. Здесь трактуются темы весьма актуальные — об аборте, материнстве, воспитании детей. Однако, эти важнейшие темы трактованы поверхностно. Пьеса отличается стилевой пестротой, сугубо искусственным сюжетом, языком сырым и бледным. И что самое важное, пожалуй, в пьесе нет подлинных характеров, подлинных сценических образов. А ведь для киноактеров, работающих в мастерской, особенно важно изучение того, как раскрывается театральный образ в сценическом искусстве. В этом смысле выбор пьесы нельзя считать удачным.

Конечно, естественно желание мастерской в первую очередь показать современную пьесу, поработать над образами современных людей. Но, пожалуй, было бы целесообразнее работать над другой советской пьесой, даже над одной из тех пьес, которые хорошо уже известны театральному зрителю. Наконец для выяснения самого процесса раскрытия образа те произведения классического искусства, над которыми в лабораторном порядке работала мастерская, — «Вишневый сад» Чехова, водевиль Ленского «Лев Гурыч Синичкин»,—давали, конечно, гораздо больше, чем поставленная пьеса.

Начав работать над пьесой схематической и достаточно наивной, мастерская старалась по возможности ее углубить. Здесь сказалась манера творческой работы Зона, по своим творческим принципам близкого к творчеству МХАТа. Он старался всеми силами психологически углубить пьесу, хотя она и не выдерживает такой психологической нагрузки. Поэтому получились своеобразные психологические этюды, созданные на материале пьесы, но органически с нею, пожалуй, не связанные. Когда, в конце первого акта такая опытная кинематографическая артистка, как Варвара Мясникова, начинает переживать всерьез, это кажется психологическим этюдом по определенному режиссерскому заданию, находящимся вне самого движения спектакля.

Для опытного театрального глаза спектакль кажется несколько необычным: в нем чувствуется большое мастерство и вместе с тем недостаточная театральная квалификация. Играют глубоко и серьезно, но иногда чувствуется, что как бы выходят из привычных рамок театральной игры.

В самом деле, что отличает эту работу от привычного театрального спектакля? До сих пор, кажется, еще не выяснено точно различие кинематографической композиции и театральной мизансцены. В самом деле, расположение действующих лиц в кинематографическом кадре подчинено своим особым законам, нам кажется, даже более близким к живописной композиции, а не к театральной мизансцене. Это всегда ярко чувствуется при сравнении кинематографического кадра с любым снимком театрального спектакля. И в этом спектакле, несмотря на работу театрального режиссера, мизансцены, нам кажется, невольно строились актерами именно по принципам кинематографических кадров, с соблюдением законов кинокомпозиции. Для театра такие мизансцены оказались недостаточно действенными. Это, пожалуй, было особенно ярко при сравнении с трамовской постановкой той же пьесы, которая была гораздо более поверхностной, но более живой и динамичной. Дело в том, что динамика киноигры, всегда соединенная в кино с монтажом и всем богатством кинематографической техники, не требует динамичности самого расположения персонажей. Когда киноактеры заиграли на театральной сцене, несколько неожиданно вскрылось это особое качество их игры.

Еще интереснее, пожалуй, обстоит дело с актерскими образами. Все участники спектакля старались найти типические и в то же время индивидуальные черты изображаемых персонажей. Это почти всем удалось. Ряд психологических отрывков пьесы исполнялся достаточно глубоко и тонко. Иногда чувствовалась подлинная отделка деталей, но вместе с тем почти у всех исполнителей не было настоящего раскрытия образов. Если рассматривать дело по Станиславскому, то не было «зерна», той первоосновы образа, который определяет все его сценические движения. Ведь каждый сценический образ не только психологичен и не только обладает внешними характерными чертами. Сценический образ по существу своему богаче: в нем всегда много чувства, эмоций и лирики, причем все эти качества образа определяются в его сценическом движении.

Варвара Мясникова играя основную роль пьесы, передает и ее психологию, и ее внешний облик. Но все же этот облик кинематографически разорван. У артистки чувствуется большое мастерство, но нет той эмоционально-лирической струи, которой требует сценическое мастерство. Интересно отметить, что в Траме эту роль исполняла артистка, по своим техническим данным и по своему мастерству значительно более слабая, и играла она хуже, но образ вышел более целостным, живым, лиричным. У этой артистки, повидимому, было то «сантиментальное воспитание» театра, которого нехватает нашим кинематографическим мастерам. И надо думать, что, по мере роста мастерской, всю эту театральную лирику, целостность, нераздробленность театрального образа наши киноработники сумеют ввести в свое искусство, критически осваивая богатый опыт соседней отрасли творчества. Может быть, к монументальности и эмоциональности кинематографических образов будет добавлена эта театральная целостность, и образы киноискусства тогда заиграют новыми, яркими красками.

Теперь же часто кинематографические актеры в этом спектакле все еще играют на одной ноте. Вот, например, А. Заржицкая в роли шахтерки Аннушки нашла хороший лирический тон этой роли, но как-то не сумела его разнообразить. Здесь много хороших «кадров», но нет настоящего театрального движения образа. Или такая тонкая актриса, как Н. Шатерникова. Она играет в спектакле старую женщину с психологической травмой. Драматизм всей фигуры должен как будто раскрываться постепенно. Так поступая, театральная актриса сохраняет все силы к концу роли для решительного драматического удара. У Шатерниковой роль ведется все время при одном и том же драматическом тонусе. Образ по-настоящему не растет. На первый план выступают внешние характерные особенности этой фигуры.

Лучше других справляется со своим театральным заданием т. Гурецкая. Но дело-то в том, что играет она роль, по-настоящему не раскрытую в самой пьесе. Образ заранее здесь задан, он внутренне не растет, все качества заранее здесь определены автором. Задача для актрисы как будто бы неблагоприятная, но разрешена легко именно потому, что здесь нет резко выраженного театрального роста образа.

Так обстоит дело с образами драматическими, лирическими; несколько по-иному, тоже в отличие от театральной традиции, разрешены другие образы, в основном характерные. А. Кострички играет в этом спектакле глуповатого завхоза Зюзина, этакую типичную для советской драматургии полуводевильную фигуру. Театральный актер, используя обычные приемы своего искусства, стремился бы всячески разнообразить эту роль, прибегал бы к

сценическим эффектам разного плана. Кострички играет этого героя как-то в едином плане—углубленно, но по принципам не водевильной игры, а скорее кинематографического «типажа». Этот типаж, по-своему яркий, выразительный, даже, если хотите, социально-убедительный, но принцип «типажа» как-то не передает всех комических эффектов роли. По тому же принципу типажа идут С. Забелина, играющая уборщицу Липу, Б. Соловцев, в роли старого шахтера и некоторые другие. И только А. Апсолон, играющий вузовца Сему, сразу отрешается от этих принципов типажа, решительно отходит от них и стремится раскрыть богатство театрального образа во всем его движении.

Интересно отметить, что само слово «спектакль» здесь звучит также несколько необычно, не по театральным традициям. Текст хорошо доносится и отлично воспринимается зрителем, но по точному его смыслу, вне актерского ударения. Здесь нет попыток нарочито усилить звучание слова, нет актерских «педалей», и, пожалуй, в этом смысле, некоторые драматические актеры могут немалому поучиться у кинематографического коллектива.

Мы здесь старались оттенить особенности игры кинематографических актеров на театральной сцене. Самый характер пьесы не позволил им в достаточной мере, с большой убедительностью раскрыть театральные образы. В этом их винить особенно не приходится. Однако, эта первая, пожалуй, еще робкая и неуверенная работа мастерской показывает, что здесь есть коллектив, есть свои методы работы. Во всяком случае, мастерская жизнеспособна. Это доказала ее первая работа. С нетерпением будем ждать ее классических постановок, которые вероятно много дадут самим участникам мастерской для воспитания их мастерства.

И тем более обидно, что спектакль как-то внешне беден. Это не помогает, а мешает работе актеров. Конечно, здесь не нужна роскошь, но каждый спектакль требует все же особой праздничности, и внешняя выразительность здесь обязательна. Убогое оформление свидетельствует о том, что значение мастерской понято еще не всеми, что на мастерскую подчас смотрят как на ненужную затею. А ведь эта «ненужная затея» при умелой организации может способствовать росту нашего киноискусства и принесет немало пользы нашим ведущим киноактерам.

„АСЯ“

Пьеса Л. Бурштейна. Постановка актерской мастерской студии Ленфильма под руководством засл. арт. Б. Зона. На фото: С. Забелина в роли Липы и Б. Соловцев в роли деда.

ЧАРЛИ ЧАПЛИН

И. СОКОЛОВ

Чарли Чаплин—один из самых знаменитых в мире киноактеров. Он вместе с Мак-Сеннеттом создал наиболее специфический жанр американского кино — комический фильм, построенный на погонях и пощечинах, и жанр большой лирической комедии — «Малыш» (1920 г.), «Золотая горячка» (1925 г.), «Цирк» (1927 г.) «Огни города» (1931 г.) и «Новые времена (1936 г.). Его «Парижанка» (1923 г.) — одна из вершин развития психологической драмы в буржуазной кинематографии. «Парижанка» оказала большое влияние на развитие киноискусства в Америке и Европе.

Стиль Чарли Чаплина — реализм, хотя его господствующий жанр эксцентрической кинокомедии в большой степени условен. Чаплин еще в своих веселых ранних эксцентрических комедиях мак-сеннеттовского типа и в своих больших лирических комедиях «Золотая горячка», «Цирк», «Огни города» и «Новые времена» стремился остро и глубоко отразить реальную действительность.

Чарли Чаплин родился 16 апреля 1889 года в Восточном квартале Лондона. Его отец был артистом мюзик-холла, а мать — певицей и танцовщицей. Еще ребенком Чарли выступал вместе со своими родителями в водевилях и на драматической сцене. Годы ученичества он провел в труппе крупного мастера английского варьетэ Фреда Карно. В 1913 г. он приехал в Америку Корно со странствующей английской труппой и имел большой успех в комической роли в пантомиме «Ночь в английском клубе».

В 1912 г. Чарли Чаплин впервые снялся в короткометражном комическом фильме «Кистоун фильм компани». Чаплин в «Кистоуне» стал сниматься под режиссурой Мак-Сеннетта.

Мак-Сеннетт, работая актером в «Биографе» с 1907 г., тщательно изучал технику режиссуры Гриффита. В 1912 г. он организовал «Кистоун фильм компани». Первая кистоуновская комедия «Коуэн на Кони-Айлэнд» была выпущена в сентябре 1912 г.

Впервые Чаплин в своем амплуа сыграл в кистоуновской комедии «Автомобильные гонки малышей» (1912 г.), которая демонстрировалась в России в 1916 г.

Чаплин в 1913 и 1914 гг. в «Кистоун фильм компани» сыграл в 40 одночастных комических фильмах, снимаемых в одну неделю: «Средства для существования», «Странное положение Мэйбл», «Его любимое времяпрепровождение», «Жестокая любовь», «Мэйбл у колеса», «Двадцать минут любви», «Нахалы», «Нокаут», «Нервный господин», «Деловой день Мэйбл», «Брачная жизнь Мэйбл», «Тесто и динамит», «Его место для свидания», «Веселящий газ», «Его доисторическое прошлое» и др.

В апреле 1914 г. Мак-Сеннетт сделал впервые кинокомедию в шести частях «Испорченный роман Тилли», с участием Чарли Чаплина и Мэри Дресслер. Комедия Мак-Сеннетта «Испорченный роман Тилли» в шести частях, снимавшаяся 14 недель, была таким же большим историческим событием, как «Quo vadis» или «Рождение нации» Гриффита.

В истории комического фильма выступают две различных линии развития: путь от фарса и водевиля — Макс Линдер, Прэнс, Паксон и др., и путь от варьетэ и цирка— Глупышкин (Андре Дид), Чарли Чаплин, Бестер Китон и др.

Мак Сеннетт, организовавший в 1912 г. «Кистоун фильм компани», первоначально отталкивался от французской комедии — от драк Глупышкина и погонь Макса Линдера. Мак-Сеннетт вместе со своим ассистентом Генри Лермэном создал жанр комических фильмов, построенных на погонях, драках и пощечинах. Первые комические фильмы Мак-Сеннета строились на таких трюках, как взрывы, швыряние друг в друга пирожными с кремом, скольжение, резкие повороты автомобилей на мокрой мостовой и шалости «купальщиц». В комедиях Мак-Сеннетта сценарно «играют» окружающие вещи. Вот почему в каждом раннем фильме Чаплина используется обстановка ресторана, боксэ, банка, мюзик-холла, киоателье и даже просто движущаяся лестница. Фильм с Чарли Чаплином «Перевозчик роялей» был построен на длительной перевозке тяжелого рояля на тележке, которую тащил на себе Чарли. В фильмах Мак-Сеннетта всегда были толстяки-злодеи (Фэтти) и злые толстые мужчины со странными торчащими усами.

Драки и пощечины показывались непрерывно. В фильме «Злосчастный молоток» (1913 г.) Чарли Чаплин и Мак-Сеннетт бьют друг друга по голове из-за поцелуя красавицы, сидящей тут же (Мэйбл Норманд), пока Чаплин не ударил ее в зад носком своего башмака.

Мак-Сеннетт создал большую актерскую школу — Чарли Чаплина, Фатти, Бен-Тюрпина, Гарри Ленгдона, Форда Стерлинга, Мэйбл Норманд и мн. др. Из его «купальщиц» вышли Глория Свэнсон, Мэри Прэво, Бетти Компсон, Джорджия Хэлл, Филлис Хэвер и др.

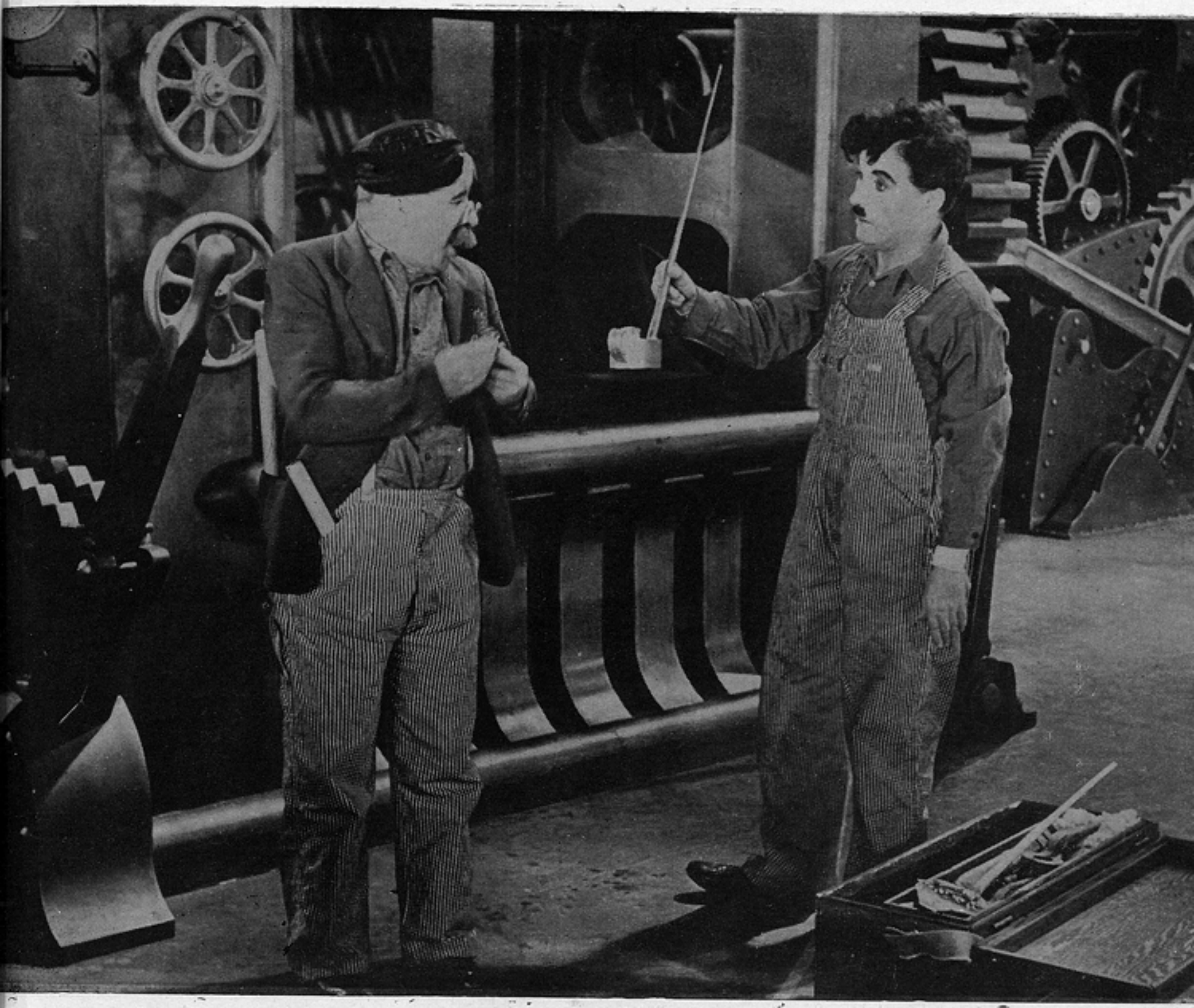
Постоянная актерская киномаска Чарли Чаплина— покачивающаяся таксообразная походка, огромные стоптанные башмаки, длинные и широкие штаны, узкая и короткая визитка, котелок, слегка надетый на бок, тросточка и маленькие щеткообразные усики. Чаплин однажды сказал, что он в своей киномаске и манере игры скопировал одного знакомого ему в детстве лондонского извозчика, старого пьяницу, с походкой в развалку и с нелепыми движениями.

Корни киномаски и манеры игры Чаплина лежат в традициях английского варьетэ. Чарли Чаплин сам говорит, что корни его мимической и пантомимной игры находятся в английском варьетэ: «В кино я не пришел, подобно множеству других актеров, из литературного театра. За исключением кратковременных выступлений в одном из лондонских театров в роли мальчика на побегушках в пьесе «Шерлок Холмс», все мое мастерство, вся моя актерская тренировка, внесенная мною в кино, исходят от моего ученичества в труппе Фреда Карно. В этой труппе сохранились все традиции пантомимы— акробатика, трюки, трагический смех, потрясающая меланхолия, скетч, жонглерское искусство, умеренные и объединенные в несравненный вариант английского кабарэ. Велосипедные воры, игроки на биллиарде, пьяные, которые бредут, пошатываясь, домой, обучение боксу, жизнь за кулисами мюзик-холла, певец, собирающийся запеть, фокусник, чьи фокусы никогда не удаются, и т. п., — изображаемые с тем невозмутимым спокойствием, которое не может не вызвать у публики смеха».

В 1915 и 1916 гг. Чаплин снимался в кинофирме «Эссэней фильм компани» в фильмах «Его новая работа», «Ночь напролет», «Чемпион», «Бродяга», «В парке», «Женщина», «Банк», «Работа», «Ночь в театре», «Кармен», «Полисмен» и др. Чаплин сам начал режиссировать свои фильмы. В этот период он начал сниматься вместе с Эдной Пэрвиэнс.

В эти годы Чаплин стал уже мировой знаменитостью. Американские историки кино считают как крупнейший исторический факт, что в 1916 г. Джон Фрелер из «Мьючуэл» принял предложение Айра Лоури о контракте с Чаплином в 10 000 долларов в неделю и установил премию в 150 000 долларов в год. Чаплин согласился и стал получать 670 тысяч долларов в год. В те годы Чарли Чаплин и Мэри Пикфорд получали самое большое жалование на земном шаре.

В 1916 и 1917 гг. Чаплин снимался в кинофирме «Мьючуэл фильм корпорэйшен» в фильмах «Подвижная лестница», «Пожарный», «Бродяга», «В час ночи», «Граф».



„НОВЫЕ ВРЕМЕНА"

Чарли Чаплин

„НОВЫЕ ВРЕМЕНА"

Чарли Чаплин и Поллета Годдар

«За кулисами», «Скэтинг-ринг», «Ростовщик», «Спокойная улица», «Леченье», «Иммигрант», «Искатель приключений» и др. Его постоянной партнершей была Эдна Пэрвиэнс.

Все комические фильмы Чаплина периода «Эссеней» и «Мьючуэл» построены на резких психологических контрастах, на противопоставлении «добра» и «зла», на борьбе «маленького человека»—бродяги Чарли—с хозяином и полисменом, на противопоставлении сна и действительности.

Такие фильмы Чаплина, как «В парке» и «Банк», построены на противопоставлении жестокой действительности и прекрасной мечты.

Фильм «В парке» начинается с того, что у бродяги Чарли не находится мяча для игры в гольф. Он берет чужой мяч. Разъяренный владелец мяча избивает, конечно, не виновника, а совершенно случайного и ни в чем не виноватого человека. Затем Чарли портит соломенную шляпу владельца мяча, но тот опять избивает не его, а того же самого человека. Спавший в кустах с открытым ртом человек наглотался мячей для гольфа. В парке Чарли видит прекрасную незнакомку (Эдна Пэрвиэнс) верхом на лошади. Он стоит, прислонившись к дереву, и задумывается. Вдруг лошадь прекрасной незнакомки понеслась, Чарли вскакивает на осла, догоняет взбесившуюся лошадь и спасает красавицу. Через год — семейное счастье. Но на самом деле это — не действительность, а лишь мечты Чарли. В действительности же незнакомка на лошади успела проехать всего несколько шагов.

Фильм «Банк» сюжетно построен на том, что уборщик банка, безнадежно влюбленный в машинистку, во сне увидел себя героем, защищающим ее от грабителей. Проснувшись, он увидел, что он обнимает не свою возлюбленную, а свою метелку.

Сценарии в ранних комических фильмах Чаплина фрагментарны. Они состоят из бесконечного количества отдельных комических трюков.

Социальные мотивы были остры даже в самых ранних комических фильмах Чаплина. Во всех его фильмах главными врагами «маленького человека» Чарли были хозяин и полисмен, но они часто давались крайне абстрактно. Борьба «маленького человека» Чарли с хозяином и с полисменом — это борьба Давида с Голиафом. Но все-таки Давид побеждает Голиафа. Так, в «Полисмене» Чарли ловко проскальзывает между ногами важного, грузного и неповоротливого полицейского.

Комические приемы Чаплина построены на показе внутреннего противопоставления «существенного» и «случайного» в вещах и в людях. Чарли Чаплин сказал о сущности своего творческого метода так: «Способ, которым я преимущественно пользуюсь, состоит в том, чтобы представить публике человека, который очутился в затруднительном и комическом положении.

Самый факт, что, например, шляпа улетела, еще не смешон. Смешно смотреть на то, как владелец шляпы бежит за ней с развевающимися по ветру волосами и фалдами... Комические фильмы имели столь большой успех потому, что в большинстве из них изображали полисменов, которые проваливались в водосточные трубы, спотыкались и вязли в ведрах штукатурщиков и маляров, вываливались из вагонов, словом, попадали в самое разнообразные приключения. И фильм создает комическое положение для лиц, которые являются представителями власти и всецело проникнуты сознанием важности своего долга. Их ставят в комическое положение и высмеивают. Вид всех их злоключений и похождений заставляет публику смеяться гораздо больше, чем если бы те же бедствия происходили с обыкновенными гражданами.

Еще более смешным кажется нам попавший в комическое положение человек, когда он отказывается признать, что с ним происходит нечто необычайное, и упорно старается сохранить свое достоинство. Лучшим примером этого является подвыпивший человек, которого выдают его походка и самая речь и который старается убедить нас, что он совершенно трезв. Он кажется гораздо смешнее, чем искренно от души веселый человек, который вполне откровенно проявляет свое опьянение и смеется, когда его замечают другие. Поэтому на сцене обыкновенно выводятся люди, немного подвыпившие, но пытающиеся сохранить свое достоинство, так как режиссеры убедились, что такое положение чрезвычайно комично.

Вот почему для создания всех моих фильмов я беру в основу такое затруднительное положение, которое позволяет мне оставаться серьезным. Вот почему, в каком бы неловком и ужасающем положении я ни находился, даже если я разбиваю себе затылок, первым моим делом будет сейчас же поднять мою тросточку, поправить мою шляпу и галстук. В значении этого приема я настолько убежден, что не только стараюсь поставить себя в подобные положения, но помещаю в фильме в столь же затруднительные положения и других».

Комизм раннего Чаплина основан на алогизме, на логическом скачке в нормальных отношениях между вещами и между людьми. Чаплин рассказывает любопытный случай: «Однажды я был в ресторане и заметил, что какой-то человек в нескольких метрах от меня начал улыбаться и делать приветственные знаки как будто по моему адресу. Вообразив, что он хочет проявить дружеское расположение ко мне, я ответил ему тем же, но я неправильно истолковал его намерения. Минуту спустя он стал улыбаться. Я приветливо поклонился, но он опять нахмурился. Я не понимаю, почему он то улыбается, то хмурит брови. Только когда я обернулся, я увидел, что он флиртовал с хорошенькой девушкой, которая сидела позади меня. Моя ошибка, хотя и вполне извинительная, заставила меня рассмеяться. Поэтому, когда несколько месяцев спустя мне представился случай ввести такую сцену в фильме «У моря», я воспользовался этим инцидентом».

Комическое в фильмах Чаплина всегда покоится на серьезном основании. Чарли Чаплин сам говорит о некоторых социальных основаниях его творчества: «Одна из истин, которую скорее всего можно узнать в театре, это та, что зрители бывают довольны, когда богатым людям выпадает худшая доля».

Сценарные приемы в комических фильмах Чаплина построены на принципе повторности комических положений. Чарли Чаплин сказал: «Я считаю, что если одно какое-нибудь положение может два раза вызвать смех в публике, то применение его является гораздо лучше, чем применение двух отдельных положений.

В «Искателе приключений» мне удалось достигнуть этого в сцене, когда я ел на балконе мороженое с барышней. В нижнем этаже, под нами, сидит за столом полная, почтенная и хорошо одетая дама. И в это время, пока я ем свое мороженое, я роняю ложку, мороженое проскальзывает по моим брюкам на пол балкона и затем сваливается на шею даме. Первый взрыв смеха вызывается моим собственным затруднительным положением; второй, и гораздо более сильный, происходит, когда мороженое падает на шею даме, и дама начинает вопить и метаться. Одного положения оказалось достаточным, чтобы поставить в затруднительное комическое состояние двух лиц и вызвать два взрыва смеха».

◆

В сентябре 1917 г. «Фёст Нэйшнл» заключил контракт с Чарли Чаплином.

С 1918 по 1923 г. Чаплин в фирме «Фёст Нэйшнл» ставит семь знаменитых двухчастных фильмов: «Собачья жизнь», «Ружья на плечо!», «Удовольствия дня», «Малыш» (в 4 частях), «Праздный класс», «День платежа» и «Пилигрим». Впервые снялся крошечный Джекки Куган в маленькой роли в «Удовольствиях дня».

Сценарии в комических фильмах Чаплина этого переходного периода перестают быть фрагментарными и становятся эпизодическими.

Увлечение комедиями Чаплина в Западной Европе в последние годы войны и первые годы мира выросло до громадных размеров. В 1921 г. Лу Деллюк написал лучшую книгу о Чаплине — «Шарло».

Чаплин создает большое число подражателей и продолжателей — Гарольда Ллойда, Бестера Китона, Монти Бенкса и мн. др. Его комические трюки ими изучаются и используются. Для них фильмы Чаплина представляли собой целую энциклопедию комических приемов.

«Собачья жизнь» (1918 г.) является поворотом в творчестве Чаплина. В «Собачьей жизни» впервые появились серьезные мотивы в комедиях Чаплина. Это по-существу драма с большим количеством комических аттракционов. В образе забитого «маленького человека» Чарли впервые обнажились социальные моменты. В «Собачьей жизни» показывается, как бродяга Чарли живет хуже собаки. Его жизнь—действительно собачья жизнь. «Собачья жизнь» —это предшественник «Малыша» и «Парижанки».

Фильм «Собачья жизнь» начинается с того, что в кадре видно, как Чарли спит и жмется от холода. Из следую-

щих кадров становится ясно, что он спит не на постели, а на голой земле, у забора, использовав в качестве подушки спину собаки — своего преданного друга. Чарли, разбуженный полисменом, принимается за поиски работы. После столкновения в очереди он убегает со своей собакой и останавливается у съестной лавки. Собака крадет пирожные и угощает ими Чарли. Чарли, облокотившись на прилавок, лакомится пирожными, пока это не замечает хозяин, который приходит в бешенство. Затем показывается смешной танец старухи и старика в кабачке. Огромные дамы танцуют в объятиях маленьких мужчин. Чарли знакомится с девушкой, которая подмигивает другому. Чарли танцует с девушкой, а затем он исполняет замечательный акробатический танец с собакой, которая ухватилась зубами за его резину для жевания и кружится в воздухе. Он наводит ужас на посетителей кабачка, и его выбрасывают на улицу. В городе произошло необычайное происшествие — совершено крупное ограбление. Собака находит похищенный бумажник с деньгами и отдает его Чарли. Чарли в радости от находки идет в кабачок. Бандиты нападают на него и отбирают у него деньги. Чарли храбро бьет одного из бандитов бутылкой по голове. Затем идет один из самых замечательных по необычайной выдумке трюков Чаплина: Чаплин поднимает оглушенного бутылкой бандита, прислоняет его к стене, сам становится за его спину, просовывает свои руки через проймы его жилета и начинает поразительную игру руками, требуя от другого бандита денег. Когда бандит начинает дележ, то Чарли бьет его по голове, забирает свои деньги и убегает. Бандиты стреляют в помещение съестной лавки, где он спрятался и откуда он бросает в них тарелками. Полисмены арестовывают бандитов. Собака спасает Чарли. Чарли, девушка и собака уходят вместе. Концовка «Собачьей жизни» исключительно удачна. Дается надпись «Через год». В кадре показывается счастливая пара. Чарли с нежностью долго качает детскую люльку, но на самом деле оказывается, что в детской люльке лежит его собака со щенятами (этот момент напоминает современную пару с собачкой в концовке «Трех эпох» с Бестером Китоном).

Фильм «Ружья на плечо!» («Чарли-солдат», 1919 г.) был направлен против империалистической войны. Он заключает в себе пародию на ура-патриотические рассказы и картинки военных лет. Чарли-герой закуривает папиросу от летящих пуль и отмечает после каждого выстрела на доске попадание и промах. Он один обращает в бегство батальон немцев. Чарли-солдат стал героем поневоле. Он, переодетый деревом, удачно производит разведку, но в страхе бежит по лесу, между настоящих деревьев, от преследующего его неприятеля. Чаплин не побоялся показать, как солдат-Чарли сидит в залитом водой окопе. Из воды торчат только его усики и граммофонная труба, через которую он дышит. Он завтракает стельками башмаков и после с удовольствием ковыряет в зубах граммофонными иголками.

«Удовольствия дня» (1920 г.) показывают, как день «маленького человека» — американского обывателя— «проходит в сумасшествии тихом». Каждый день тысяча маленьких неприятностей обрушивается на его голову.

«Удовольствия дня» начинаются с того, что Чарли собирается ехать на развалившемся автомобиле. Автомобиль капризничает — то его нельзя завести, то он трясется в лихорадке. Наконец, Чарли приезжает на пароход, но он, конечно, опоздал, и ему приходится перелезать через упавшую женщину. На пароходе бесцеремонный сосед теснит его. Когда играет оркестр, то один из музыкантов бьет его по голове. Затем происходит недоразумение с дамой соседа, и начинается драка. Но когда подъезжает пароход, то все пассажиры сходят в полном порядке. Автомобиль Чарли мешает уличному движению. К растопившемуся от жары асфальту прилипает сначала Чарли, затем полисмен, а потом и другой полисмен.

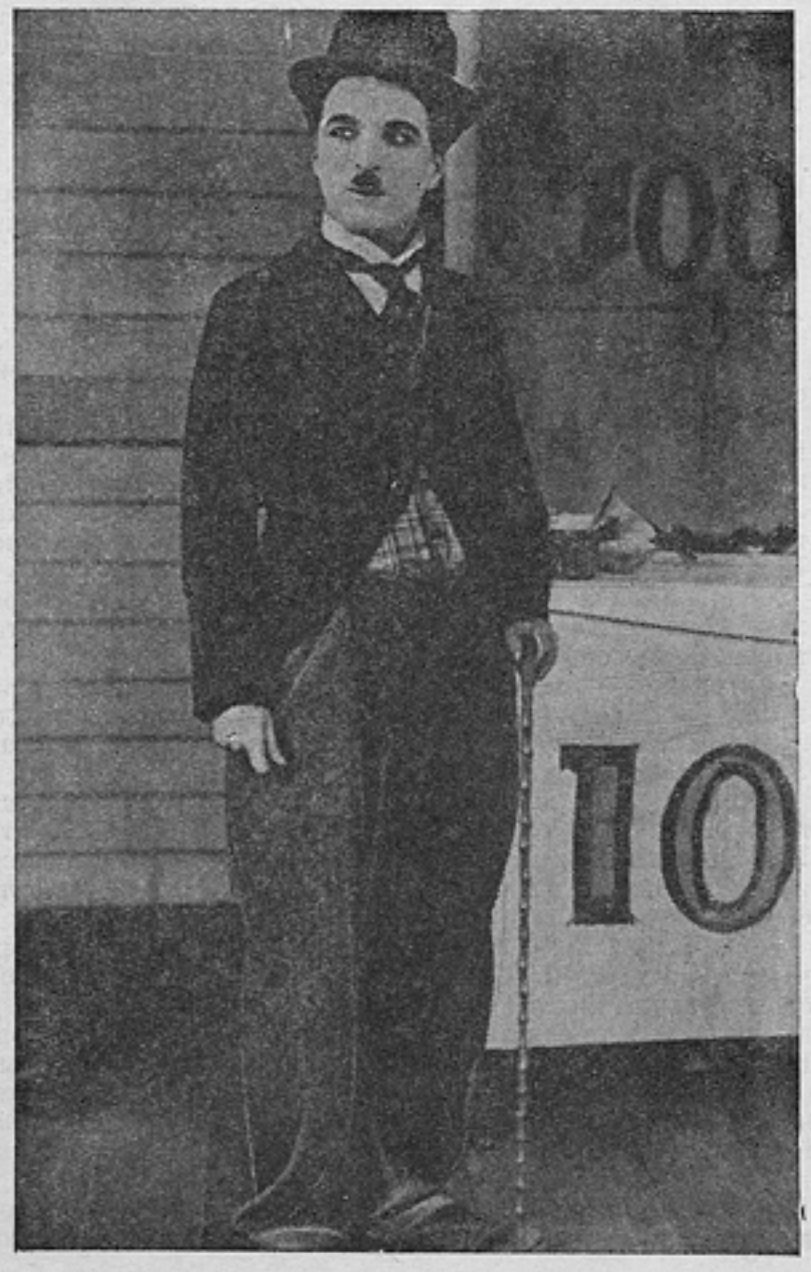
«Малыш» (1920 г.) с участием крошечного Джекки Кугана в главной роли — преддверие «Парижанки». В комедию вплетаются лирические и мелодраматические моменты. Эдна Пэрвиэнс играет драматическую роль. Декорации «Малыша» по общему характеру и по фактуре похожи на декорации «Парижанки». В «Малыше», впервые в комедиях Чаплина, появляются цельность и стройность сюжета, не лишенного некоторой сантиментальности. Бедная мать подбрасывает ребенка в роскошный автомобиль. Жулики крадут автомобиль и оставляют ребенка на улице на бочке. Чарли, который важно достает окурок из жестяной коробки от сардин, находит ребенка. Он не знает, что ему делать с ним. Преследуемый взглядами полисмена, он не может никуда его положить и берет его к себе на воспитание. Чарли трогательно нянчит ребенка в люльке.

Прошло два года. Лучшая комическая ситуация в «Малыше» — это та, когда малыш разбивает стекла в окнах, а Чарли, как стекольщик, вставляет их. Замечательно сделана погоня огромного полисмена за крошечным малышом. Затем подкидыш храбро дерется с большим мальчиком и побеждает его. В драку вмешивается сначала брат большого мальчика, а затем Чарли. Но малыш примиряет Чарли и брата большого мальчика. Мать подкидыша стала знаменитой художницей и начала поиски своего сына. Однажды, когда Чарли перекормил своего воспитанника, приходит смешной врач, который сует термометр в рот Чарли. После доктора приходят из воспитательного дома и забирают ребенка. Но Чарли похищает его и прячется с ним в ночлежном доме. Малыш с большой хитростью скрывается от хозяина ночлежного дома. Хозяин ночлежного дома, прочитав объявление в газете о вознаграждении в 5 тысяч долларов за нахождение ребенка, находит малыша и быстро его уводит. Мать и сын встретились, но малыш равнодушен к неизвестной маме и требует отца. Чарли в горе засыпает и во сне видит рай, где даже полисмены — ангелы с крыльями. Но его пробуждает грозный полисмен, который его уводит. Чарли встречает своего малыша. Малыш, нашедший мать, хочет иметь и отца. Мать соглашается, а Чарли—на вершине счастья.

«Праздный класс» (1921 г.) — это злая издевка над аристократическим обществом.

«Праздный класс» начинается с того, что бродяга Чарли приезжает в ящике вагона. Он не без изящества собирает свои спортивные принадлежности и небрежно идет. Гордо, с папиросой в зубах, он садится сзади автомобиля, но его замечает швейцар и спихивает. Он падает, но за-

Кадр из фильма „ЦИРК“



тем все-таки догоняет автомобиль и едет. Действие переносится в аристократический дом. В кадре видно, что какой-то богач — настоящий двойник Чарли—сидит в кресле задумчивый, позабыв о том, что на нем нет штанов, что он в трусиках. Богач с рассеянным видом входит без штанов в зал, переполненный аристократическим обществом. Он замечает наконец, что забыл надеть штаны, в ужасе мечется, ищет спасения за вещами, которые проносит рабочий, и в конце концов забегает в телефонную будку. К телефонной будке непрерывно подходят важные дамы, но у него нет денег, для того, чтобы звонить по телефону и занимать будку. Он с отчаяния приоткрывает на секунду дверь телефонной будки и выхватывает у какого-то господина из подмышки газету. Затем он закрывает развернутой газетой свои ноги и, согнувшись, проходит мимо ничего не понимающей публики (этот трюк не раз заимствовали Гарольд Ллойд и Монти Бенкс). Бродягу Чарли принимают за его двойника-богача и приглашают на костюмированный вечер. Во время костюмированного вечера двойник Чарли, богач, в панцыре и латах рыцаря меланхолично пьет вино. Он случайно захлопывает свое забрало и не может его открыть. Невеста богача — двойника Чарли — принимает Чарли за своего жениха. Двойник Чарли, богач, в панцыре и латах рыцаря пикой колет дам, танцующих в зале. Чарли и отец невесты жестоко бьют богатого жениха. Чарли в присутствии невесты богача простым молотком разбивает шлем своего двойника. Когда выясняется, что бродягу Чарли принимали за его богатого двойника, то отец невесты жестоко избивает и его. Чарли покорно ложится на пол, чтобы принять его удары. Невеста успела влюбиться в Чарли, но он в страхе убегает.

„Пилигрим“ (1923 г.)—злая сатира на американское духовенство.

Преступник Чарли бежал из тюрьмы и переоделся в костюм пастора. Всюду висит объявление о награде в 1 000 долларов за поимку Чарли. Чарли гадает на пальцах, куда ему ехать. Он садится в ящик под вагоном, но его любезно приглашают в вагон. В один из маленьких американских городков пришла телеграмма о приезде нового священника. Чарли принимают за нового священника. Во время обедни Чарли в роли священника произносит проповедь с таким эффектом, что вызывает у маленького мальчика аплодисменты. Он по-театральному раскланивается и посылает публике поцелуи. Во время денежного сбора в церкви он достает папиросу, стучит ею о ноготь большого пальца и к ужасу певчих собирается закурить. После торжественной церковной службы Чарли приглашен на чай в дом матери белокурой красавицы (Эдна Пэрвиэнс), пленившей его сердце. Несносный маленький мальчик одного из гостей, желая «играть» с дядей, бьет Чарли ногами, колет его сзади, тычет пальцем в глаза, бьет его по лицу, приклеивает ему липкую бумагу для мух и т. д., но Чарли кротко все переносит и только советует мальчишке пойти поиграть к маме. И только когда все пошли в столовую, Чарли, спасаясь от мучений мальчишки, ловко ударяет его ногой с такой силой, что тот отлетает в угол комнаты. Чарли в кухне помогает красавице печь пудинг. В самый последний момент ужасное дитя положило котелок своего отца на блюдо с пудингом, а Чарли в спешке залил его сверху кремом. Только во время чая Чарли увидел на блюде шляпу и поднимает ее, всю залитую кремом. Ночью бандит, бывший товарищ Чарли, пытается украсть деньги у хозяйки дома, но Чарли борется с ним и преследует его. На следующий день Чарли возвращает деньги и приводит красавицу в восхищение. Но шериф опознает в пасторе беглого каторжника. В последней сцене добрый шериф привозит его к границе и предлагает ему нарвать цветы на чужой территории, а сам уезжает. Когда Чарли, нарвав цветы за пограничной чертой, догоняет его, то шериф возвращается и сильным ударом ноги выталкивает Чарли за границу США, на территорию Мексики. Чарли грустно идет по пограничной линии, одной ногой ступая на территорию США, а другой — на территорию Мексики, и не знает, что ему делать. Цензоры Пенсильвании запретили «Пилигрима» в своем штате за показ особ духовного сословия в смешном виде.

◆

В 1923 г. Чаплин вступает в кинофирму Гриффита, Мэри Пикфорд, Дугласа Фербенкса и др. — «Юнайтед Артистс».

Кадр из фильма „ЦИРК“

Кадр из фильма „ЧАРЛИ-ПРИКАЗЧИК“

«Парижанка» (1923) — начало нового периода в творчестве Чаплина. Эксцентрик и трюкист со смешными ногами таксы, в длинных и широких штанах, в котелке и с тросточкой Чарли Чаплин в 1923 г. поставил одну из самых глубоких психологических драм.

«Парижанка» — одна из вершин западного кино. «Парижанка» по сценарию в постановке Чарли Чаплина— один из 10—15 лучших фильмов мирового кино. «Парижанка» — это подлинный кинематограф. «Парижанка» построена на подлинном кинематографическом материале и подлинными кинематографическими методами.

Чаплин как сценарист взял самый банальный материал —будничную жизнь парижских буржуа, кокотки и художника. «Парижанка» — морализирующий фильм. Идея «Парижанки» — «отцы и дети» в мелкобуржуазной трактовке: родители мешают своим детям устроить семейную жизнь. Но идея фильма тонко выражена в сюжете и характеристике действующих лиц. Чаплин использовал самые трафаретные и традиционные схемы и ситуации: вначале — он и она покидают дом своих родителей, но они неожиданно расстаются, в середине — они через год встречаются и снова влюбляются друг в друга, и в конце — они были близки к счастью, но он сделал непоправимую ошибку и застрелился. Вот и все. Ничего нового. Самые традиционные персонажи — молодой художник, кокотка и ее содержатель — циник и мудрец в духе Мопассана. Но сила сценария Чаплина в неожиданной мотивировке действия и в тщательной проработке многочисленных психологических деталей. Все герои «Парижанки»—живые люди, все они имеют свою линию поведения и свою точку зрения на каждое событие. В фильме все герои, каждый по-своему, правы до конца. В «Парижанке» количество действующих лиц сознательно ограничено. Три главных роли — Мари, Жан и Пьер, три вторых роли — мать и две подруги Мари, и пять эпизодических ролей. Девица, с которой состоялась помолвка Пьера, совсем не была показана. В «Парижанке» всего одна массовка — фокстрот в ресторане.

Развертывание интриги мотивируется только слепой «случайностью». Случайно они расстались (она думала, что он ее бросил, и уехала одна, а на самом деле умер его отец, и он должен был остаться), случайно они встретились (она шла в одну дверь, а попала в другую) и случайно разбилось их счастье (она слышала нелепый разговор сына с матерью).

Все эпизоды и сцены — смерть отца, отъезд, ужин в ресторане, веселье в Латинском квартале, разговор с матерью, подруги, массаж и самоубийство — построены на изумительных по остроте и тонкости деталях. Чаплин умеет показать многое в немногом и значительное в незначительном. Детали в «Парижанке» углубляют показ событий и поступка: смерть отца показана упавшей трубкой, ее отъезд — тенями от освещенных окон вагонов, парижское общество — старой девой и ее альфонсом, драма Мари — перелистыванием журнала, обнажение натурщицы в студии Латинского квартала при помощи обкручивания толстяка ее шарфом и взглядами гостей, бедность Жана — дыркой на салфетке, беспомощность Мари в сцене ее объяснения с Пьером— выброшенным в окно ожерельем и оторвавшимся каблуком ботинка, ирония Пьера — его игрой на саксофоне, глупость сплетен — бесстрастным лицом массажистки и т. д. Как великолепно использованы много раз отдельные «сквозные детали» (например, журнал, сплетня, замечания дам в ресторане по поводу героини, саксофон и т. д.). Один и тот же факт или поступок показывается с разных сторон и с разных точек зрения. Например, Мари, Пьер и подруга — каждый по-своему реагирует на сообщение о помолвке.

Сценарий по существу имеет печальный, трагический конец: Мари—жертва—на трупе своего жениха целует руку своего врага — его матери. Но в угоду публике и цензуре Америки был сделан второй, «ложный», счастливый конец, совершенно идиллического характера: она бросила развратный Париж и зажила простой и здоровой жизнью в деревне.

Чаплин как режиссер владеет всеми «тайнами» кино. Центр внимания его как режиссера — не декорации, не обстановка, а игра актеров. В «Парижанке» на 8 частей не больше 10 простых и скромных павильонов, но как они обыграны с разных углов и точек врения! Картина насыщена бытом мопассановского Парижа.

Композиция кадров в «Парижанке» построена на точном учете психологического воздействия каждого монтажного куска. В «Парижанке» нет крупных и общих планов. Мизансцены построены на первых и вторых планах. Первые и вторые планы создают атмосферу интимности и уюта.

Монтажная разработка «Парижанки» — это цельность, простота и строгость конструкции всего фильма. Монтаж сделан на простой смене отдельных контрастирующих эпизодов и сцен, без всякого гриффитского параллельного монтажа с ускоряющимся темпом действия, без всяких перебивок. Монтаж идет по прямой линии, на тончайшем, едва уловимом внутреннем параллелизме.

Надписи в «Парижанке» — образец кинематографических надписей. Надписи и кадры неразрывны. При построении всех мизансцен все логические и эмоциональные оттенки надписей были строго рассчитаны. Часто надписи и кадры построены по контрасту. В момент встречи Мари Жан и его мать говорят одно и то же идиотское «Отлично», или в студии девицы сидят верхом на мужчинах и бьют друг друга подушками, но о них говорят: «Тихое, спокойное общество. Приличные люди». Умышленно пустые, ничего не значащие надписи подчеркивают и усиливают трагичность ситуации.

Игра актеров построена на глубоких паузах, на тончайших нюансах. Техника игры Адольфа Менжу и Эдны Пэрвиэнс — четкие мизансцены, мягкие переходы, экономная мимика и жестикуляция, рассчитанные с точностью до секунды.

Чаплин в «Парижанке» подошел к буржуазному обществу иронически и сатирически. Для него «Парижанка» это не только трагедия, но и сатира на буржуазное общество. Жорж Ити сказал о «Парижанке: «Если мы ближе присмотримся к фильму, нас особенно поразит его жестокость. В нем не пощадили ничего из человеческой подлости и глупости. Все выведено наружу. Это величайшая пощечина людям, обществу, жизни».

«Парижанка» в Америке была встречена холодно. Американские кинокритики в ежегодном конкурсе «Фильм Дэйл» не внесли ее в число 10 лучших американских фильмов 1923 г. Но «Парижанка» повлияла на комедии Эрнста Любича — «Брачный круг» (1924 г.), «Запретный рай» (1924 г.), «Три женщины» (1924 г.), «Поцелуй меня еще» (1925 г.), «Веер леди Уиндермер» (1926 г.) и др. «Парижанка» через «Брачный круг» Любича оказала большое влияние на таких молодых режиссеров Голливуда, как Монта Белл, Малькольм Сент-Клэр, Фрэнк Туттл, Гарри Бомонт, Рой дель-Рут, Уильям Уэлмен и др.

Не только психологическая драма «Парижанка», но и большие лирические комедии — «Золотая горячка». «Цирк, «Огни города» и «Новые времена» — имеют цельный сюжет.

Сюжет «Золотой горячки» (1925 г.) — бродяга Чарли среди золотоискателей на Аляске. Бандит и золотоискатель борются за золотоносную жилу, но бандит умирает, и золотоискатель от удара лопатой по голове не узнает места, где находится найденное им золото. Бродяга Чарли в дансинге неудачно влюбился в красавицу. Когда потерявший память золотоискатель встречает Чарли, то к нему возвращается память. Оба они снова находят золотоносную жилу. Чарли становится миллионером и находит свою возлюбленную.

Одна из самых сильных сцен в «Золотой горячке» — это голод, который мучит Чарли и золотоискателя. Чарли на завтрак варит ботинки. Его компаньон Джимми забрал себе голенища, а Чарли сосет гвозди и жует шнурки. Джимми, у которого от голода начинаются галлюцинации, кажется, что Чарли—жирная курица, и он хочет его убить.

«Цирк» (1927 г.) — продолжение линии большой лирической комедии в творчестве Чаплина. В «Цирке» есть замечательные комедийные сцены со львом. Чарли был случайно заперт в клетке со львом. Пока дверь клетки заперта, он боится сделать малейшее движение, чтобы не разбудить спящего льва. Но как только героиня отпирает дверцу клетки, Чарли не убегает от льва — он гордо останавливается и смотрит с видом победителя на льва. Достаточно льву слегка пошевелиться, как Чарли мгновенно убегает. В другой сцене Чарли по требованию хозяина выступает вместо неявившегося канатоходца в роли канатоходца. Он прикрепляет свой пояс к проволоке, но во время выступления пояс развязывается, а Чарли ходит по канату, думая, что его поддерживает проволока. Он замечает, что пояс развязался, но продолжает ходить по канату, хотя убежавшие из клетки обезьянки взобрались к нему на плечи, кусают его за уши и нос. Но когда он добрался до столба, он садится по ошибке на велосипед,

прикрепленный к проволоке, и благополучно съезжает на нем вниз.

Чаплин в 1929 г. резко выступил против разговорного фильма: «Разговорный фильм хоронит пантомимную традицию, которую мы с великим трудом дали кинематографии и по которой следует судить о киноискусстве. Разговорный фильм разрушает все, чему мы когда-либо научились в области кинотехники... Кинофабриканты, пытающиеся убедить, будто публике немой фильм надоел и она требует разговорных, цветных или стереоскопических фильмов, болтают вздор, и они сами знают, что болтают вздор».

«Огни города» и «Новые времена» — звуковые, но не разговорные фильмы.

«Огни города» (1931 г.) — преддверие «Новых времен».

«Огни города» начинаются с символической сцены торжественного открытия памятника «миру и процветанию». Когда падает покрывало, то видно, что бродяга Чапли спит на коленях центральной фигуры, и когда он в ужасе просыпается, то ему с трудом удается убежать.

Сюжет «Огней города» — это любовь бродяги Чарли к прекрасной слепой цветочнице. Чарли на улице встречает слепую цветочницу и влюбляется в нее. Она случайно выливает на него грязную воду из вазы. У Чарли есть друг-миллионер, который в пьяном виде относится к нему хорошо, а после протрезвления совершено забывает о его существовании. Чарли перед цветочницей выдает себя за богатого и красивого молодого человека. Он покупает все цветы в ее корзине на деньги, одолженные у миллионера. Чарли, чтобы достать деньги для оплаты квартиры девушки, становится подметальщиком улицы и боксером, но его преследуют неудачи. Наконец ему удается получить у миллионера деньги не только на оплату ее квартиры, но и на ее лечение. Миллионер, протрезвившись, обвиняет Чарли в краже денег. Выйдя через несколько месяцев из тюрьмы, Чарли встречается в цветочном магазине с девушкой, вылеченной от слепоты. Девушка, растроганная его жалким и несчастным видом, дарит ему цветок и шутя дает ему монету, чтобы он смог заплатить ей за цветок. Она, беря монету из его рук, узнает знакомое прикосновение, смотрит на жалкого бродягу, который вернул ей зрение.

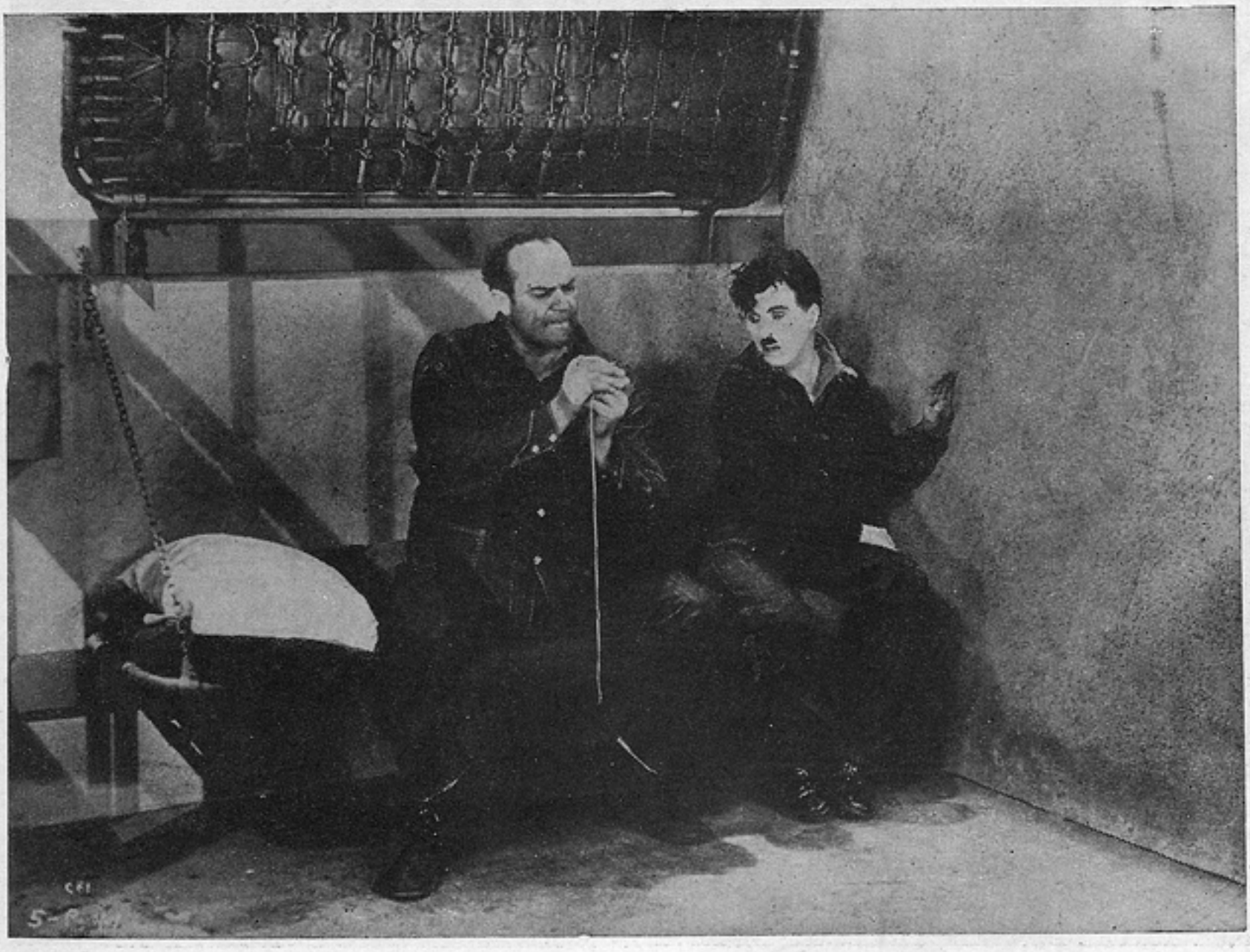
«Огни города» переполнены замечательными комическими деталями. Например, Чарли глотает игрушечный свисток из хлопушки, и когда он начинает икать, раздается жалобная нотка этого свистка.

Последний фильм Чаплина «Новые времена» (1936 г.) — одно из крупнейших достижений мирового киноискусства в последние годы.

Между «Огнями города» и «Новыми временами» прошло пять лет,

Фильм «Новые времена» является закономерным завершением всего творческого пути Чаплина. В «Новых временах» постоянная, ставшая классической, актерская киномаска Чаплина внешне осталась прежней, но внутренне изменилась. Попрежнему у Чарли Чаплина покачивающаяся, таксообразная походка, огромные стоптанные башмаки, широкие и длинные штаны, узкая и короткая визитка, тросточка и маленькие щеткообразные усики. Теперь Чарли — не обычный бродяга, опустившийся «раб белого воротничка», бывший клерк или приказчик, а пролетарий и безработный. Теперь его актерская киномаска мало похожа на чисто гротескную, совершенно механическую, шарнирную походку и жестикуляцию в

Кадр из фильма „НОВЫЕ ВРЕМЕНА“



ранних мак-сеннеттовских комедиях и приобретает все больше и больше элементы реалистичности, глубокого лиризма и настоящей человечности.

«Новые времена»—это как бы целая энциклопедия пороков капиталистической системы. В фильме Чаплина капиталистический завод, безработица и тюрьма показываются как круги Дантова ада, через который должен проходить «маленький человек». Завод с его капиталистической рационализацией показан как чудовищная по жестокости тюрьма, как усовершенствованный механизм пытки и порабощения человеческой личности. Парадоксальность «Новых времен» заключается в том, что тюрьма для безработного Чарли — почти рай. Примерно так же в романе Ганса Фаллады «Кто однажды отведал тюремной похлебки» Куфальт с радостью возвращается в тюрьму. Характерно, что показ капиталистического завода как тюрьмы в «Новых временах» Чарли совпадает с таким же показом завода в фильме левого французского режиссера Ренэ Клэра «К нам, свобода!». Точно так же Луи Фердинанд Селин в «Путешествии на край ночи» с гневом и иронией писал, что работа рабов на галере — «...обыкновенный средний труд. И притом — величайшее преимущество: их никогда не рассчитывали...».

Сценарная выдумка Чаплина в «Новых временах» неисчерпаема.

Режиссерская и актерская работа в «Новых временах» поразительна по тщательности и тонкости в отделке деталей.

Игра Чаплина виртуозна. Он попрежнему, как и в самых ранних мак-сеннеттовских комедиях, с исключительной легкостью и точностью выполняет все трудные трюки (например, фигурное катанье на роликах с тросточкой в руках или игра с подносом).

Неправильная теоретическая позиция Чаплина в вопросе использования слова в звуковом фильме не обогащает, а обедняет его творческую практику. Например, одна из первых сцен в «Новых временах» — демонстрирование аппарата для механизированного принятия пищи в кабинете директора завода—из-за отсутствия речи и всего богатства мимики моментами срывается в театральную пантомиму. Чаплин, не желая отказаться от своих взглядов, разрешил себе во всем фильме единственную песенку на несуществующем заумном языке, и эта песенка по тонкости и остроте явилась одним из лучших эпизодов во всем фильме.

В фильме «Новые времена» мы видим нового Чаплина, но этот фильм не случаен в творческом пути Чаплина.

Бичующая сатира на капиталистическое общество в фильме Чаплина «Новые времена» по своему идейному уровню стоит неизмеримо выше таких крупных произведений западноевропейской литературы, как романы Селина «Путешествие на край ночи», или Ганса Фаллады «Маленький человек, что же дальше?» ,или «Кто однажды отведал тюремной похлебки». Фильм «Новые времена» имеет большое симптоматическое значение.

Кадр из фильма „НОВЫЕ ВРЕМЕНА“

ОТКРОВЕНИЯ ГОЛЛИВУДСКОГО СЦЕНАРИСТА

На очередном общем собрании американского общества киноинженеров, состоявшемся в Голливуде весной этого года, один из крупных голливудских сценаристов, Вильсон, выступил с докладом о производственных проблемах сценария, связанных с техникой. Доклад этот, опубликованный в июньском номере журнала общества, не представляет для нас интереса, но прения по нему и ответы Вильсона на вопросы создают очень любопытную картину положения кинодраматургии в США.

Мистер Вильсон — один из значительных голливудских сценаристов. По его сценариям снимали фильмы такие значительные режиссеры, как Фред Нибло, Виктор Систрем, Джордж Фитморис, Франк Ллойд и др. В фильмах по его сценариям снимались популярные американскпе актрисы и актеры: Норма Ширер, Перион Дэйвис, Вильма Биянки, Кароле Ломбарде, Кларк Гебль, Джордж Рафт, Чарльз Лафтон и др. В большинстве сценариев оригинальных или экранизированных литературных произведений м-р Вильсон является соавтором, зачастую с тремя-четырьмя другими официальными авторами). В настоящее время ему поручена разработка сюжета о Вашингтоне).

Перед нами, таким образом, кинодраматург, обладающий большим опытом; его профессиональные высказывания должны представлять большой интерес.

Не все, что говорит м-р Вильсон, следует принимать за чистую монету. Он старается умолчать о многих теневых сторонах в положении и работе сценариста в американских студиях.

И все же, несмотря на проявляемую м-ром Вильсоном осторожность, он приоткрывает завесу над сценарной кухней в американских студиях и ярко показывает постановку сценарного дела в Голливуде.

Несколько бесспорных положений вытекает из его доклада:

Сценарист в американских студиях является меньше всего творцом драматического кинопроизведения, а скорее всего лишь ремесленником.

Сценарист в американских студиях работает по указке режиссера, который главным образом и большей частью руководствуется прокатными соображениями.

Значительная часть американских фильмов является результатом экранизации литературных и драматических произведений. Это, впрочем, подтверждается также теми сводками, которые публикуются американской кинопрессой. Оригинальных сценариев очень немного.

Сценарии являются очень часто произведением не одного автора, а нескольких. Принцип совместной работы над разработкой сюжета и превращением его в сценарную форму сильно распространен в голливудских студиях и вводит полную творческую обезличку в создании сценария; впрочем, творческого лица от голливудского сценариста и не требуется.

Есть, однако, и ряд явлений в голливудских студиях, которые представляются положительными, это:

Большая работоспособность сценаристов, владение техникой сценарного дела, техническое сценарное мастерство, мышление кинематографическими образами.

Ниже приводим с некоторыми сокращениями вопросы участников собрания общества и ответы м-ра Вильсона.

Таскер. Испытывали ли вы, что киноаппарат, осветительная аппаратура и т. п. мешают сценаристу создавать быстро развивающиеся сюжеты?

Вильсон. В первые годы звукового кино положение сценариста было обескураживающим. Сюжет, изображенный на экране, был ограничен в некоторой степени микрофоном. Но в течение первых же полутора лет звукового кино такого рода проблемы начали исчезать, а за последние полтора—два года звукового кино я не ощущаю каких-либо ограничений. Как я уже сказал, я постоянно изумляюсь той свободе, с какой сценарист может писать, режиссер может ставить и актер может играть, что им угодно, благодаря работе технического департамента.

Таскер. Все-таки я полагаю, что в некоторых случаях, по крайней мере, сценарист подсознательно, если не сознательно, приспосабливается к техническим ограничениям. Картина не является полностью результатом хорошей работы техника.

Вильсон. Так как мы были ограничены в начале, мы приобрели плохие привычки. Я опасаюсь, что преодоленные затруднения оставили нам наследство, от которого нам надо освободиться,—тенденцию писать наши сценарии в слишком ограниченном плане, хотя это сейчас уже ничем не вызвано. Мы еще слишком «театральны». Мы еще слишком склонны изображать много действующих лиц, говорящих в комнате. Хотя я ничего не имею против произведений театрального типа в кино, я думаю, что мы все еще себя сами излишне ограничиваем. Это, однако, наша ошибка, а не техников.

Глунт. Пишете ли вы сюжеты по заказу и предписанию или вы ждете вдохновения?

Вильсон. Сценарист, или, как нам нравится называть себя самих, кинодраматург — не романист, не драматург, не новеллист и не очеркист. Он может быть всем этим, но не тогда, когда он пишет киносценарий. Фактически каждый другой писатель, за исключением писателя на договоре, у которого гарантированный аванс под серийный роман для журналов, или автора романов, работающего определенным издателям, пишет по своему усмотрению и на свой риск и страх. Мы же получаем наше жалование каждую неделю и, честно говоря, мы не можем часто позволить себе сказать: «Я не склонен сегодня писать» или: «Я не имею ни малейшего представления, как можно блестяще написать этот эпизод в форме сценария».

Я не говорю, что работа над сценарием сводится к словам продуссера: «Пишите это сегодня и пишите великолепно». Если он говорит когда-либо подобное, то потому, что обстоятельства требуют решительных действий, и при таком положении очень хорошо, чтобы у сценариста было хорошо смазанное и действующее без перебоев вдохновение.

Отвечая на вопрос в более общих чертах, я бы сказал, что, по всей вероятности, работа 90% кинодраматургов делается по назначению, по заданию.

Например, в настоящее время я работаю над сценарием «Сорок дней Музы Даха». Это роман об армянском восстании против турецкого правительства во время последней войны. Продуссер Эрвин Тальберг спросил меня, читал ли я этот роман, и, узнав, что он мне кажется пригодным для экранизации, предложил мне приступить к работе. Мы обсуждали книгу около часа, в течение которого я узнал взгляды Тальберга на этот материал, и затем он сказал: «Набросайте вчерне сценарий. Этот материал так эффектен, так сложен, что мы немедленно сделаем первый черновой набросок сценария. Возможно, когда я прочту первый вариант сценария, я только буду знать, что мы не хотим дать на экран, а не что мы хотим, но мы, по крайней мере, положим начало тому, чтобы охватить эту огромную панораму».

Я потратил пять с половиной недель в поисках существенного в этой книге и на написание его в форме сценария — со сценами и диалогами. Мистер Тальберг прочел это, сказал, что это скверно написано, и мы начали переделывать.

Фактически все сценаристы работают по определенным указаниям. Иногда у нас спрашивают: есть ли у вас какие-либо темы для Нормы Ширер. И мы можем ответить: «Да, у меня есть тема — сценарная обработка недавнего известного судебного процесса в Нью-Йорке, где миссис

Бланк предъявила иск об охране ее ребенка от бабушки». Нам могут иногда предложить приступить к работе над кратким изложением сюжета, над синопсисом, но это бывает редко. Большей частью наша работа состоит в воспроизведении и обработке желаемого материала не только в сценарную форму, но в ту специальную сценарную форму, в которую продуссер хочет превратить данный материал.

К р а б т р и. Делаете ли вы раньше костяк, а затем снабжаете деталями или вы сразу начинаете подробным диалогом?

В и л ь с о н. Это зависит от продуссера. Некоторые предпочитают костяк, который мы называем «тритмент». «Тритмент» может быть размером от двадцати до ста страниц, он рассказывает в более или менее повествовательной форме, сюжет, который должен быть показан на экране.

Лично я не согласен с желательностью «тритмента» и, к счастью, я большей частью имел дело с продуссером, который предлагал мне писать сюжет в подробной сценарной форме. Мое мнение, что самая важная часть в работе над сценарием — это п и с а н и е. Не обдумывание, которое, понятно, очень важно, а выполнение на бумаге — вот что рождает драматический материал. Многие великие идеи, мысли умерли, потому что оставались мыслями. Писать — это значит писать. Можно рассматривать свою мысль как достижение только тогда, когда слова изложены на бумаге.

П у ф ф е р. Разрешается ли автору первоначального сюжета быть единственным создателем своего произведения, без вмешательства других лиц, от мэнэджера до сценаристов, которые могут приложить к нему свою руку?

В и л ь с о н. Нет, к сожалению. Наши хозяева имеют злополучную привычку — так мы сценаристы думаем — настаивать на слишком большом сотрудничестве, в бешеных поисках самого возможного высокого качества сценариев. Благодаря высоким требованиям и значительно меньшим доходам по сравнению с 1929 г. продуссеры слишком часто делают отчаянные усилия и предоставляют сценаристу мало возможностей быть единственным отцом своего произведения. Я думаю, что иногда приглашаются специальные сценаристы в надежде улучшить качество.

Я верю в сотрудничество. Я верю в способность одного ума зажигать искрой другой ум. Но я верю также, что сотрудничество заходит слишком далеко, утрируется в настоящее время. Автору оригинального сюжета иногда разрешается работать над его экранизацией, но никогда не в одиночестве, разве только что он доказал, что лишь он единственный может его экранизовать. Я могу привести пример: наша студия приобрела недавно права на экранизацию довольно сенсационного романа и пригласила молодого, блестящего автора приехать из Нью-Йорка работать над его экранизацией. У него не было никакого сценарного опыта, и ему дали опытного соавтора, который хорошо знал технику сценария.

К р а б т р и. Можете ли вы рассказать, каким образом вы достигаете результатов, которые удовлетворили бы продуссера? Читаете ли вы раньше всего книгу, затем перечитываете, скажем, одну главу, пишете ее и затем переходите к следующей? Или вы мысленно представляете себе всю вещь и затем приступаете к ней?

В и л ь с о н. Прежде всего, мы представляем себе мысленно, какой фильм получится на данном сюжете, учитывая, что фильм это не роман и не пьеса для театра. Киносюжет имеет костяк, который намечает в общих чертах его структуру так же определенно, как костяной скелет очерчивает внешнюю форму любого животного. Я мог бы сказать себе: «Подожди минутку. С кинематографической точки зрения эта книга имеет несколько окончаний. Мы не можем использовать всех их в картине. Очевидно, вот здесь главный, кульминационный пункт, которым мы должны завершить фильм. Вот э т и образы излишни. Мы их опустим. Эти три образа мы объединим в один. Всей центральной части книги недостает действия — она только повествовательная. Мы должны ее драматизировать». Я могу прибавлять новый материал к роману до тех пор, пока я даю драматическое качество на экране. Я должен также расположить его в эпизоды. Каждый эпизод или часть фильма, — я позволю себе определить эпизод как часть сюжета, которая отделена от другой части затемнением или просветлением, — это маленькая пьеса сама по себе и должна иметь свой кульминационный пункт и свой занавес для драматического конца.

Нужно принять очень важное решение в отношении того, что может быть выброшено из сюжета или если не полностью выброшено, то фактически не показано на экране или может быть рассказано зрителю одним из действующих лиц. Другими словами, я должен отделить кинематографическую форму сюжета. Затем, когда я сажусь писать первую часть, я должен, понятно, изучить подробно ту часть книги, или пьесы, или рассказа, которую я перерабатываю.

Что касается того, как мы в действительности приходим к нашим выводам, то я настаиваю на том, что в этом меньше вдохновения, как кто-то сказал, а больше потения. Сценаристы тяжело работают. Перед нами стоит ежедневно проблема: «К завтрашнему дню у меня готов не только вымысел, но и хороший, практический, оригинальный вымысел для этого эпизода». Если я не буду его иметь, мой хозяин подумает, что я либо помешался, либо обленился. В конце концов, предполагается, что мы должны быть тренированы, иметь хорошие вымыслы, практические вымыслы, хотя и не великие, и мы должны их создавать, так как этого хочет наш продуссер. Многое в сценарии, в особенности в его последней стадии, неизбежно формируется в духе желаний продуссера.

Не подумайте, что у меня зуб против продуссеров. В большинстве это интеллигентные люди. Будучи хозяином, продуссер может сказать: «Сценарист, мне вот это не нравится, а вот то нравится, мы сделаем вот таким образом». Если в результате получается плохо, у сценариста есть оправдание. Но продуссер должен господствовать, и в общем получается довольно удовлетворительное положение. Лучшие продуссеры определенно знают большей частью, о чем они говорят, и чтобы быть вполне честным, сценарист может просто сказать себе самому: «Хорошо, если он говорит, что должно быть написано таким образом; если я думаю следует писать иначе, очевидно, я ошибаюсь, ибо в прошлом он доказал, что он был прав чаще, чем я». Я говорю так откровенно, чтобы рассеять распространенное впечатление о том, что у сценариста нет возможностей свободно выразить свое мнение. В целом у него большие возможности. Я знаю очень мало случаев, чтобы я что-либо написал в действительности хорошее и оно не было бы восторженно принято.

К р а б т р и. В какой мере вы содействуете режиссуре? Другими словами, указываете ли, что собой должна представлять сцена и как она должна быть изображена и т. п.?

В и л ь с о н. Сценарий пишется следующим образом. Я определяю место действия, например большой зал в старинном армянском замке предков нашего героя. Так как я хочу иметь некое действие, и мне необходим определенный реквизит в сцене, я описываю большие восемнадцатифутовые французские окна, ведущие на террасу. Я описываю моего героя, появляющегося в этой сцене, дом, где он родился, но который он не видел в течение многих лет. Я описываю, как он пытается притвориться, что ему безразличны его родина и ее традиции. Я описываю его действия и его мысли, когда он пытается противостоять очарованию своих предков. Я придумываю для него занятие, при помощи которого он может скрыть свои чувства, ибо он не желает, чтобы его жена-француженка подумала, что он размяк. Я описываю, как он играет с ружьем, которым он пользовался, стреляя в кроликов, когда он был мальчиком. Наконец, он поддается своему душевному волнению и начинает рассказывать своей жене и сыну о счастливом великолепии в прошлом. Выражаясь понятнее, сценарист ответственен за указание ключа, определяющего высоту тона, в котором режиссура играет. Но я не намерен отбирать заслуг режиссера, ибо, в конечном счете, от него зависит сделать сцену убедительной. Если он уверен, что это хорошая сцена, верит в нее и хорошо ставит ее, тогда на экране она будет величественна. Если режиссура слаба, то сцена получится слабой, вне зависимости от того, как она написана. Фильм всецело в руках режиссера.

Но я рад отметить, что большинство режиссеров приветствует всю ту помощь и указания, которые сценарист может им дать. Они всегда нас просят не бояться писать слишком много и рады иметь лишнюю страницу, если она даже описывает только настроение или дух сцены, без всякого определенного действия для образов.

Л. М.

КИНЕМАТОГРАФИЯ И ЖИВОПИСЬ

П. СОКОЛОВ-СКАЛЯ

По грязным и страшным трущобам, по задворкам Парижа на животе ползет умирающая старуха. Ее лицо, опухшее от алкоголя, изъязвлено сифилисом. Она ползет через весь Париж, через весь фильм и в конце фильма умирает.

Уличный вор охотится за почтальоншей, в сумке которой деньги. Он убивает ее. Проплывают обрывки какого-то юношеского романа. Юноша приводит девушку в ресторан и заказывает бифштекс. На бойне животные истекают кровью. Город вывернут наизнанку. Город — гигантская канализационная труба. Отбросы и грязь, кровавый пот города проступают сквозь его нарядный и пышный облик. Все это чередуется с беспредметными кубами, геометрическими фигурами, которые возникают в кадрах и пропадают как во сне.

Фильм «Только часы» (режиссер Кавальканти) я видел в Париже в 1928 году.

В нем не было привычной литературно-театральной слаженности формы как в классических фильмах с логическим течением событий в жизни каких-либо определенных персонажей. Привычная форма кинодраматургии—распалась. Только образ умирающей старухи доминировал над всем, основной мотив, являющийся как бы выводом из этих картин жестокости и грязи капиталистического города, как бы продуктом его социального уклада.

Итак, привычная кинематографическая форма сценария распалась в фильме Кавальканти, как распалась привычная форма романа у Демса Джойса и Джона Дос-Пассоса. Этот распад старых типов произведений вызван одинаковыми условиями, корни которых можно найти в своеобразии восприятия современной капиталистической действительности некоторыми группами художественной интеллигенции буржуазных стран.

Для меня, живописца, этот распад был интересен как пример превращения фильма в серию станковых картин, объединенных только темой «изнанки Парижа».

Несмотря на весь свой кажущийся формализм, фильм Кавальканти был полон глубокого обличающего содержания, выраженного в новых формах сюжета.

В советской кинематографии я также наблюдал возникновение новых форм сюжета, которые складываются под влиянием новых форм жизни, творимых в нашей стране. Мастера советской кинематографии стремятся по-новому осмыслить свое время, свою эпоху. Судьба одного человека волнует художника менее, нежели судьба целого класса, народа.

История нашей страны диктует новые формы сюжета, и они находят свое прекрасное воплощение в таких фильмах, как «Арсенал», «Аэроград» Довженко, «Октябрь» Эйзенштейна, «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина, «Земля жаждет» Райзмана, «Три песни о Ленине» Вертова, «26 комиссаров» Шенгелая, «Восстание рыбаков» Эрвина Пискатора и «Мы из Кронштадта» Дзигана.

В этих фильмах особенно силен синтез кинематографии и живописи не только в композиции отдельных кадров, но и в типе сюжета, который подобен фрескам. Он складывается из отдельных картин борьбы классов, из отдельных эпизодов биографии целой страны, показанной в живописных фрагментах и связанных между собою только исторической темой.

Кинематография и живопись всегда обогащали и обогащают друг друга выразительными средствами. Кадры советской кинематографии богаты бывшими живописцами. Эйзенштейн, Кулешов, Довженко, Пудовкин, Юткевич, Чиаурели — все они не без успеха работали в области живописи. Они принесли в кинематографию опыт и язык живописцев, скульптуров и чрезвычайно обогатили язык кино. Так, например, эпизод «Одесская лестница» в

ХУДОЖНИК ПАВЕЛ СОКОЛОВ-СКАЛЯ. Из серии „Азия". Вверху: „За хлопковую". Внизу: „Пограничная стража крепка"

фильме «Броненосец Потемкин» представляет собою серию превосходно построенных живописных произведений. В фильме «26 комиссаров» таков же эпизод расстрела 26 комиссаров и кадры, посвященные нефти. Оператор, непосредственно изображающий кадр, в фильмах режиссеров-живописцев играет большую роль, однако не он решает кадр. Я видел кадры, хорошо снятые операторски, изобразительные по свету и тональности, но это были кадры, более близкие к театральной сцене, загроможденные обстановкой, ограниченные небольшим пространством и не имеющие характера живописных композиций. Таков фильм «Встречный» Эрмлера и Юткевича; таков фильм «Крестьяне» Эрмлера; таковы исторические фильмы Рошаля или «Гроза» В. Петрова.

Если живопись обогащает кино, то и кино обогащает живопись.

Я люблю кино. Оно для меня самое родное искусство после живописи. То, что трудно воплотить в живописной форме,— движение и текучесть действия во времени, ритм движения, развитие образа и смену образов, — все это значительно проще и эффектнее в кино. Это всегда вызывает во мне хорошую творческую зависть. Я чувствую несовершенство живописных выразительных средств в сравнении с выразительными средствами кино. Но я далек от того, чтобы бросить свое искусство и променять кисть на объектив.

Моя непосредственная работа в кино началась только в этом году. Режиссер Райзман пригласил меня для совместной работы над новым фильмом. Я работаю над композицией кадров и над разработкой внешнего, пластического облика персонажей. Кроме того я поставлю в этом фильме массовые сцены, а фильм в основном на них построен.

Работа с режиссером Райзманом меня очень увлекает. Я хочу овладеть техникой режиссера-постановщика и поставить впоследствии два фильма: «Бравый солдат Швейк» по Гашеку и «Железный поток» по Серафимовичу. Сценарий «Железного потока» уже написан Е. И. Ковтюхом. В этих двух задуманных мною фильмах я хочу сочетать язык живописи и язык кино в единый мощный комплекс выразительных средств, чтобы вновь вернуться к живописи обогащенным.

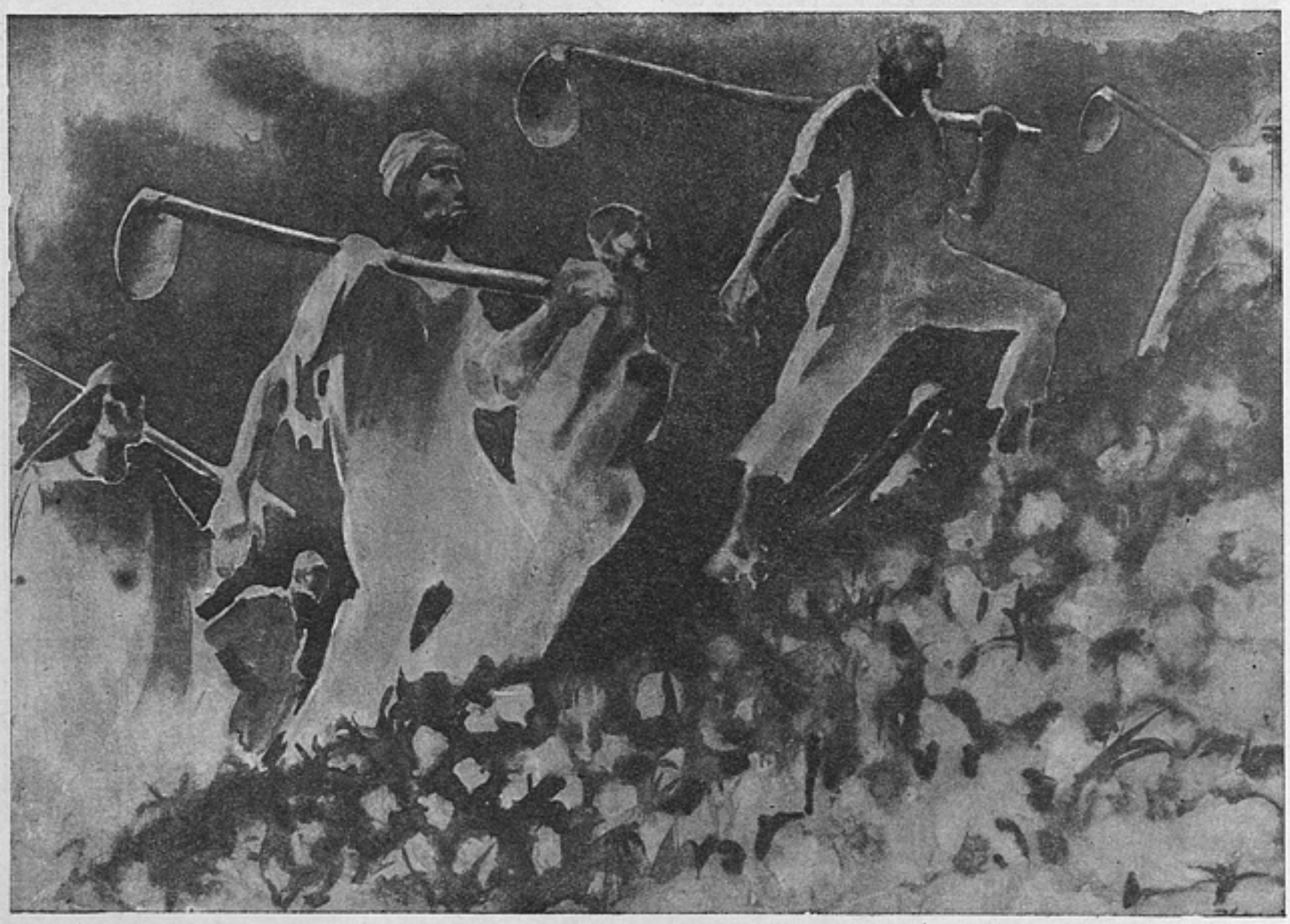
В своей практике живописца-станковиста и рисовальщика я стремлюсь применить язык кино в той мере, в какой я им владею сейчас. Успехи кино толкают меня на соперничество с ним и на творческое соревнование.

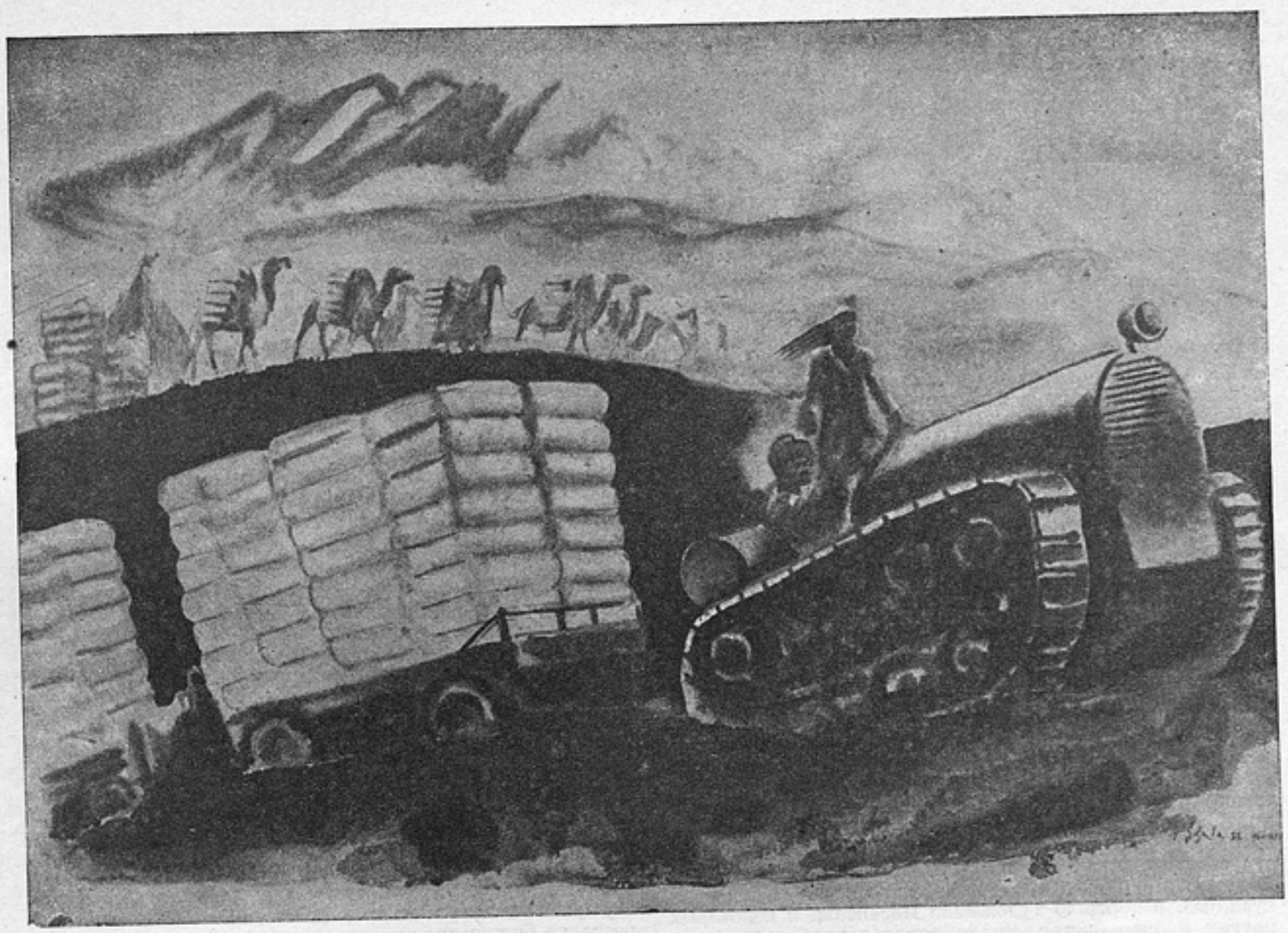
В своих картинах, посвященных героике гражданской войны и революции, я стремился передать течение действия во времени. Например, сцена боя пограничников с басмачами построена у меня с таким расчетом, чтобы показать, что в данный момент перевес сил на стороне басмачей, но уже в следующий момент победа будет за нами. На первых планах еще чувствуется опасность, нож занесен над головой одного пограничника, пронзенный пулей падает другой, но справа, из глубины, залитой светом, мчится на помощь свежий отряд красноармейцев, и первые всадники уже ударили по шайке басмачей с тылу. В глубине, слева, сквозь пыль и дым можно заметить смятение. Кони, верблюды, пестрые ткани халатов — все заметалось. Сейчас они повернут назад и покинут место боя.

Иногда сознательно я строю композицию так, что заставляю зрителя постепенно читать картину с той точки, которая мне нужна. Светом, расположением фигур я добиваюсь постепенного знакомства зрителя с образами картины в том порядке, в каком это нужно для иллюзии длительности действия. Так построен сюжет «Окопной правды».

Меня увлекали всегда героические рассказы, эпические поэмы о социалистической революции. Для осуществления эпического жанра в живописи я вышел за пределы одной станковой картины и создал живописные

ХУДОЖНИК ПАВЕЛ СОКОЛОВ-СКАЛЯ **Из серии „Азия". „Теперь вперед"**





ХУДОЖНИК ПАВЕЛ СОКОЛОВ СКАЛЯ

Из серии „Азия". „Независимость"

произведения, состоящие из серии картин, рисунков, объединенных одной темой и развивающих один исторический сюжет.

Я пришел к форме, которую можно назвать изофильмы.

В моих изофильмах отдельный рисунок, отдельная картина соответствуют либо одному кадру, либо целому монтажному куску. Каждый последующий рисунок в ритмическом, тональном и смысловом отношении является развитием и продолжением предшествующего.

Мой первый изофильм посвящен истории превращения империалистической войны в гражданскую. Он называется «Годы и люди»[1]. Второй изофильм посвящен борьбе среднеазиатского пролетариата с басмачеством и называется «Азия».

В настоящее время я работаю над продолжением серии «Годы и люди», которое посвящено эпохе военного коммунизма. Я задумал несколько изофильмов и собираюсь их осуществить в ближайшие годы. Они будут посвящены 26 бакинским комиссарам, отдельным эпизодам борьбы советской страны с интервентами.

Наконец я давно мечтаю сделать два изофильма: «Коммунистический манифест» и «Сталин».

Некоторые из моих изофильмов представляют собою серию рисунков, сделанных темной тушью. Я взял у кино его черно-серую и черно-белую гамму со множеством полутонов и оттенков. Но некоторые мои изофильмы — цветные, а некоторые будут представлять собою серию станковых картин на одну тему («Нефть»).

Большая текущая моя работа — это «Щорс». Тема не уместилась в рамке одного кадра картины. Это будет триптих в сочетании с объемными, скульптурными фигурами. Каждая часть триптиха будет представлять собою один из моментов биографии «Щорса».

В кинематографии так же создается «Щорс». Я хотел бы встретиться и поговорить с Довженко о его «Щорсе» и рассказать ему многое о своем.

Образ Щорса в живописи и образ Щорса в кинематографии должны иметь много общих черт. Это диктуется единым большевистским отношением к образу народного героя. Так, например, режиссеры Васильевы создали образ Чапаева таким, каким его надлежит повторить и в живописи и в скульптуре. Васильевы наиболее полно выразили большевистское народное представление о пролетарском полководце, и другим художникам надлежит воспроизводить этот образ, дополняя его особенностями своего искусства, но не нарушая его идейности содержания, так прекрасно найденного в фильме.

Обогащение живописи средствами киноязыка не является простым заимствованием техники и вызывается причинами идейного, идеологического характера. Эти причины в следующем.

Единый стиль социалистической культуры сближает все искусства: творческое взаимодействие искусств не следует рассматривать как механическое перенесение приемов у одного искусства в другое; единое идейное содержание советского искусства в целом порождает в различных его видах сходные средства выражения, сходные формы воспроизведения действительности, сходные произведения единого стиля — социалистического реализма.

[1] Серия „Годы и люди" П. Скаля находится в Третьяковской галлерее.

ИЗОФИЛЬМЫ СКАЛЯ

В. РОСОЛОВСКАЯ

На персональной выставке художника Скаля было собрано более 200 произведений, из которых многие отличались своеобразной, необычной для живописи формой.

Плоскость полотна художник Скаля разрешает почти всегда как трехмерное условное пространство кинематографического кадра, в котором разыгрывается кульминационная сцена большого драматического действия. Картины «Братья», «В гостях у сына», «Таманский поход», «Даешь Крым», «Интервенция на севере» — сложные по сюжетике драматические новеллы, представленные в виде живописных композиций.

Все эти картины оставляют впечатление неудовлетворенности художника выразительными средствами своего искусства. Сложность темы, идейная глубина сюжета не укладываются в форму станковой картины. Художник нагромождает в одной композиции слишком разнообразные события, слишком сложные и разнообразные характеры и их реалистическое выражение в фигурах и лицах действующих лиц. Критика упрекала Скаля за сюжеты, не свойственные живописи, слишком громоздкие и выходящие за границы возможностей живописных форм. Излишнюю действенность и драматичность сюжетов Скаля критика расценивала как неумение найти органически живописную тему, как ограниченность художника. Упреки эти едва ли справедливы. В таких произведениях, как «Внук коммунара», «Веддинг», в пейзаже «Колхозная кузница», в портрете художника Иогансона и некоторых других произведениях Скаля показал глубокое умение строить лаконичный, органически живописный образ. Идейное богатство заключено в нем самом, в его колористической поверхности, в отношении к пространству и языке линий.

Следовательно упреки в неумении — не основательны. Сложные живописно-драматургические композиции Скаля следует рассматривать как попытку расширить изобразительные возможности живописи за счет привнесения в живопись изобразительных средств других искусств, в частности кино.

Из станковых картин Скаля синтез живописи и кино дал наиболее плодотворные результаты в большом полотне «Окопная правда» (Третьяковская галлерея).

Тема картины—вполне закономерна для живописи. Захватанная, смоченная обильными дождями, изъязвленная лужами глинистая почва окопа. Весна 1917 г. Взбухшее от сырости, пота, грязи сукно шинелей, обмякшее на грязных, выжженных тифом и голодом телах немецких и русских солдат, раскисшие сапоги — все это представлено в едином серовато-желтом колорите, единой гниющей, распадающейся материей. Люди измучены и доведены до крайнего отчаяния. Это почва, которая созрела для восприятия ленинских идей братания, единения русских и немецких пролетариев, для идей пролетарской революции.

Кинематографическое развитие темы сказалось в композиции фигур, их размещении в окопе.

Окоп кубическими уступами падает книзу, зритель находится на дне глубокой сырой могилы, среди плотно сбившихся солдатских фигур, окруживших чтеца «Окопной правды».

Композиция читается сверху вниз, так как взгляд зрителя из ямы устремляется естественно вверх, к свету, к верхним уступам, на которых дрожат красноватые лучи заходящего солнца.

В чтении сверху картина легко дробится на кадры, подчеркнутые срезами кубических плоскостей окопа и группами беседующих солдат. Последовательное чтение отдельных кадров в картине глубоко обосновано и внутренним развитием темы: художник представил различные настроения солдат, различные отношения к большевистской газете — от недоверчивости и удивления (немецкий солдат в очках в верху окопа) к полному освоению идей братания и социалистической революции (две фигуры справа на первом плане). Таким образом последовательное чтение кадров имеет своей целью показать рост классового самосознания среди солдатской массы, что уже выходит за пределы статической станковой живописи.

«Окопная правда» датирована 1931 годом. Той же датой помечена серия рисунков «Годы и люди», представляющая собою уже типичную форму изофильма и тематически связанная с «Окопной правдой».

На тридцати шести рисунках развивается эпическая изопоэма о превращении империалистической войны в гражданскую. Она заканчивается изокадрами, изображающими взятие Зимнего дворца.

Серию рисунков можно расчленить на несколько монтажных фраз, каждая из которых состоит из нескольких кадров, отражающих определенный исторический эпизод.

Последовательно показаны: причины империалистической войны, взрыв националистического антагонизма между воюющими странами, отправка новобранцев на фронт, ужасы фронта, разорение и озлобленность тыла, пробуждение классового сознания солдатской массы под влиянием большевистской агитации, победа Февральской буржуазно-демократической революции в России, перерастание буржуазно-демократической революции в пролетарскую.

Все эти исторические абстракции представлены в кадрах исключительного напряжения и высокой образности.

Тип сюжета для своего изофильма Скаля нашел, освоив новые жанры советской литературы и кинематографии. «Годы и люди» развивают в живописи тип сюжета, который известен по «Железному потоку» Серафимовича, поэмам Маяковского «Ленин» и «Хорошо» и фильмам «Октябрь» Эйзенштейна и «Арсенал» Довженко.

Особенности этого жанра — в сочетании черт батального эпоса со структурными особенностями ораторской речи агитатора.

«Годы и люди» Скаля — это высокохудожественная взволнованная публицистика. Широкие исторические обобщения не мешают художнику представить их в очень конкретных, чувственно-ощущаемых пластических образах. Герой изофильма — солдатская масса. Это толпа — потная, вшивая, примятая окопами, тифозная, голодная, замерзающая, заживо сгнивающая. Скаля нагнетает ужасы войны к середине изофильма, чтобы зажечь своих солдат идеями социалистической революции и взорвать их возмущением в финальных кадрах.

Кинематографическая техника подчинила себе живописную.

Изофильм написан рыжеватой тушью, которая падает до пятен глухой и мрачной черноты. Только в сочетании пятен белой бумаги и темнорыжей туши с сотнями оттенков, переходов, модуляций и трепетаний складываются образы изофильма Скаля. Совершенно очевидно, что эта гамма возникла под влиянием черно-белой гаммы кино, что Скаля владеет секретом кинематографического движения.

Отдельный кадр-рисунок еще хранит статичность живописи, но стоит начать перелистывать рисунки, как мгновенно все оживает. Пятна туши ползут и сталкиваются, трепещут тонкими полутонами, слагаясь в страдальческую маску солдата («Из ям»), череп убитого, ловкое сытое тело буржуа или министра («Последняя ночь»), лысую насыпь окопа или ворсистую округлую мякоть шинели («Приказ № 1»). Пятна струятся вокруг фигур, образуя их фон.

Названия рисунков играют роль надписей в фильме «А эти?», «Довольно» или «Царствуй на страх врагам!» Иногда названия рисунков продолжают друг друга, например, «Из ям», «Из окопов», «Из братских могил». Характер надписей напоминает надписи в фильмах Эйзенштейна или короткие ударные, ораторские строки поэм Маяковского.

Смелые ракурсы приближают отдельные кадры изофильма Скаля к композициям Эд. Тиссе. Таковы кадры «Разведчик» и «Из братских могил».

В рисунках «Большевик» и «Приказ № 1» есть то, что можно назвать кинематографическим наплывом и двойной экспозицией. Большевик агитирует солдат. Вокруг вверху клубятся облака орудийного дыма, сквозь которые наплывает здание Смольного.

В кадре «Приказ № 1» на фигуру солдата, стоящего у стены перед приказом № 1, наплывают тени беснующейся толпы: дама, офицер, человек в котелке с тростью.

Серия рисунков «Азия» датирована 1932 годом и построена по тому же принципу, что «Годы и люди». Оригинал изофильма «Азия», сделанный цветной акварелью,— утрачен. Сохранилась только фотокопия с названиями, сделанными на обороте рукой художника.

Изофильм распадается на несколько монтажных фраз, отражающих угнетение трудящихся азиатских народностей царским правительством и баями, пролетарскую революцию, борьбу за коллективизацию, освобождение женщины, бегство баев за границу, басмачество и победу над ним. Изофильм завершается кадрами, в радостных и уверенных линиях которых звучит победный марш новой, хлопковой, социалистической Азии.

По сравнению с предыдущими изофильмами в «Азии» Скаля усилил связь между отдельными изокадрами. Так, например, вся монтажная фраза, посвященная борьбе колхозников и пограничников с баями, уходящими за кордон, представлена как связный кинорассказ. Беглецы крадутся вдоль острых скал, пробираются вплавь, их бегство видит колхозник, он бежит к пограничникам, и вот уже пограничники выводят коней и крадутся вслед за беглецами. В финальных кадрах язык линий, ракурсов, крупных планов звучит почти симфонически, усиливаясь к концу и завершаясь крепкой фигурой пограничника-красноармейца. Пограничная стража — крепка. Национальная архитектура, линии одежды, арабские шрифты Скаля использует то как материал для разоблачительной сатиры («Нет бога, кроме бога», «Кушайте, ваше превосходительство!»), то как материал для суровой правдивой картины борьбы трудящихся Азии («Смеяться будете после!», «Шаги Октября»). Типы басмачей, чекистов, дехкан дышат правдой и исключительной пластической убедительностью. Таким образом синтез киноязыка с живописным — полный.

В своем новом триптихе «Щорс» Скаля показал три момента из жизни народного героя: в первой части триптиха Щорс агитирует немецких солдат. Они взирают на него с ужасом, удивлением, доверчивой восторженностью или хмурым вниманием. В средней части триптиха Щорс организует красноармейский отряд из разношерстных ребят — дезертиров и недовольных. Справа еще чувствуется, как отряд «бузит», недоверчиво косится на начальников, но слева видно, как выдают обмундирование, далее — уже подтянутые, в красноармейской форме ребята строятся, с маршевым порядком уходят в глубину, где идет бой, рвутся снаряды. Сейчас в огне борьбы за революцию они либо погибнут как герои, либо победят.

В последней части триптиха дана смерть Щорса. Шатаясь, он стоит над грудой убитых и раненых, заряжая револьвер. Он ранен, кровь струится по бледному, измученному лицу, но в глазах горит огонь решимости, энергии, отваги и уверенности в победе.

◆

Скаля разрабатывает новый жанр в живописи, осваивая язык кино и его выразительные средства. Иногда погоня за этими новыми средствами заставляет художника пренебрегать спецификой живописи, но там, где он находит подлинную органическую связь языка двух искусств, — там его новаторство дает свои плодотворные результаты.

Пожелаем же ему успеха в его дерзаниях!

ХУДОЖНИК ПАВЕЛ СОКОЛОВ-СКАЛЯ — **Из серии „Азия“. „В ночь“**

УКРАИНСКИЙ КИНОЖУРНАЛ*

Время от времени, чем дальше, тем регулярнее, почта приносит из Киева опрятную тетрадь — номера украинского киножурнала «Радянське кино».

Журнал начал выходить в 1935 г. Первые его книжки, выпущенные в 1935 г., были неровными; содержание их было плохо организовано: наряду с отдельными интересными статьями мирно уживались статьи мало- и бессодержательные. Журнал выходил очень неаккуратно.

Но вот наступил 1936 г. Журнал определил для себя на ближайшее время формат, характер обложки, оформление и т. п., что определяет внешнее лицо периодики. Здесь было сделано если не все возможное, то, во всяком случае, многое, чтобы использовать то, что предоставила полиграфия в распоряжение журнала. Из номера в номер идет упорная, порой проявляющаяся только в мелочах борьба за качество внешнего вида журнала, за качество печати, верстки и т. д.

Но, конечно, не это привлекает основное наше внимание.

Чем заполнены 1,5—2 печатных листа этого нового, пока единственного в своем роде журнала национальной кинематографии?

Прежде всего, бросается в глаза правильная установка редакции — не замыкаться только во внутренних интересах украинской кинематографии, но и, умело используя небольшой объем журнала, подавать своему читателю основные проблемы всей советской кинематографии. Таким путем журнал сумел за полгода поместить статьи о фильмах «Подруги» (Н. Оттен и Иезуитов), «Мы из Кронштадта» (Н. Кладо), «У самого синего моря» (С. Гинзбург), о проблеме комедийного жанра в кино, о дубляже, о перезаписи звука, о музыке в кино и другие.

Далеко не все из этих статей стоят на высоком теоретическом уровне. Иногда в этих статьях просто добросовестно излагается содержание той или иной проблемы, уровень ее решения, причем автор проявляет более или менее удовлетворительное знание дела. Такова, например, статья Познанского о дубляже.

Рецензии на новые советские фильмы в основном написаны с расчетом на сравнительно позднее помещение их. Поэтому, наряду с конкретной оценкой работы режиссера, актеров и т. д., авторы рецензий уделяют много внимания тем общим вопросам, которые возникают в связи с тем или иным фильмом.

Этот общий раздел тематики журнала нуждается все же в значительном улучшении своей постановки. Скажем, совершенно непонятно, почему журнал в первом полугодии не дал рецензии на фильм «Партийный билет», — фильм прямого политического адреса, фильм прошедший с большим успехом и у украинского советского зрителя.

Есть ряд промахов и в помещенных статьях. Так например, в статье Н. Кладо «Рождение жанра» дана явно неправильная критика сценария А. Медведкина «Окаянная сила». В то время как этот сценарий в силу ряда имевшихся в нем существенных идейно-художественных недостатков был снят с производства, Н. Кладо оценивает сценарий в основном как постановочный, приемлемый для производства, опуская те идейно-неверные, подчас двусмысленные, ситуации и приемы, которые привели к снятию этого сценария из плана работы Мосфильма. Как известно, Медведкин с большой пользой для себя принял урок «Окаянной силы»: в настоящее время им начата постановка фильма-комедии на тему о сегодняшней колхозной жизни, о девушке-стахановке животноводства «Чудесница» (сценарий написан им же).

Редакции, естественно, следует более тщательно определять свою точку зрения на оценку художественных явлений, даваемую в отдельных статьях. Оценка эта отнюдь не должна и не может быть лишена оригинальности, но солидаризироваться с положительной оценкой сценария, обладающего бесспорными и серьезными недостатками, явно не следовало. Об этом надо сказать прямо, ибо журнал таким образом может неверно ориентировать своих читателей.

Центр внимания журнала, и это вполне правильно, сосредоточен на идейно-художественных проблемах украинской советской кинематографии. Украинская кинематография за последний год не дала, кроме «Я люблю», ни одного сколько-нибудь значительного фильма, а наоборот, дала по обеим киностудиям огромное количество брака. Роль печати, роль ежемесячного журнала в такой обстановке чрезвычайно серьезна и ответственна. Журнал может и должен, вооружившись самокритикой, все силы бросить на борьбу за высокое качество продукции, на борьбу против формализма, натурализма, против низкого идейно-художественного уровня продукции, за большое искусство украинской советской кинематографии. Надо сказать, что в выполнении этой задачи журналом «Радянське кино» чувствуется некоторая неровность, пестрота, а порой недостаток уверенности, четкости.

В № 2 журнала помещена статья Е. Адельгейма «Рост режиссера». Темой статьи является фильм одесского режиссера М. Билинского — «Застава у Чортова брода»; фильм плохой, законченный еще в 1935 г., подвергшийся многочисленным переделкам и исправлениям, до сих пор не давшим положительного результата.

В своей небольшой статье Адельгейм высказывает ряд правильных суждений о сценарии, фильме и игре актеров, но тут же одновременно выдвигает неприемлемо-либеральные, по существу ошибочные положения.

Так, анализируя сценарий и его недостатки, автор почему-то обобщает эти недостатки, делая их якобы законными для данного жанра, якобы вытекающими из него: «Узко авантюрный жанр в определенной степени ограничил и режиссера, и автора» (стр. 19). Конечно, приключенческий жанр имеет своеобразные особенности построения, отличные, скажем, от глубокой социальной драмы, всесторонне и глубоко разрабатывающей образы. Однако было бы большой ошибкой в поисках оправдания для режиссера и автора опорачивать жанр. Советской кинематографии нужен хороший приключенческий фильм, — фильм, в котором на передний план выведены отважные и решительные поступки советских людей в сложных и необычайных ситуациях. Поэтому сваливать вину на жанр не следует! Дело не в порочности жанра, а в порочности подхода автора и режиссера, поверхностно и даже непрофессионально разработавших тему. Низ-

* Журнал украинской советской кинематографии «Радянське кино», № 1 — 6 за 1936 г. Редактор Т. А. Медведев.

кий уровень фильма не давал права Е. Адельгейму делать безоговорочный, неверный вывод: «М. Билинский значительно вырос против своих предыдущих попыток. Этот фильм для него безусловно шаг вперед».

Неверный вывод, вредно-ориентирующий, вернее дезориентирующий зрителя, да и самого режиссера. Для режиссера, работающего уже семь лет в советской кинематографии, не может быть «шагом вперед» создание столь малозначительного фильма, обладающего такими ошибками.

Журнал не имел оснований в недискуссионном порядке помещать статью с подобным выводом.

В № 5 журнала помещена рецензия М. Шелюбского на фильм «Кондуит». Эта статья отличается низким уровнем, неверными, а иного да избитыми формулировками, беспринципностью выводов.

Известно, что фильм молодого режиссера Шелонцева «Кондуит», сделанный им в условиях почти полного отсутствия художественного руководства, обладает очень большими недостатками и в основном оценен отрицательно.

Интересная повесть Л. Кассиля, ее образы оказались искаженными в фильме. На рецензента ложилась трудная, но важная задача: по-большевистски прямо и толково разъяснить причины неудачи.

Что пишет М. Шелюбский?

«Фильм «Кондуит» является кинопроизведением, которое массовый кинозритель воспримет легко, без напряжения (?!-К), с чувством художественного удовлетворения».

После фрагментарного разбора отдельных элементов фильма и сценария, неудовлетворительного и сделанного на полутора страничках, Шелюбский принимается вновь за славословие.

«Фильм «Кондуит», хоть и не лишенный окончательно (?!—К.) драматических недочетов, хорошо выполняет свою основную функцию: он правдиво и с художественной выразительностью показывает классовое лицо царской школы и через нее раскрывает весь режим монархического строя».

Дальше мы читаем о «вдумчивой культурной работе режиссера», об умении режиссера работать с автором и т. д. Или вот такая фраза:

«Исполнители ролей педагогов создают живые, реалистические образы, которые своей типичностью порождают у многих зрителей старшего поколения ряд ассоциаций.» И так далее в том же роде.

Помещая эту поверхностную, скучную и серую статью, журнал делает медвежью услугу и зрителю и режиссеру. Столь положительная оценка в основном слабого фильма невероятно снижает критерий требовательности. Легко себе представить, какие дифирамбы пропел бы Шелюбский фильму действительно удачному!

Впрочем, это делает за него Я. Савченко в том же № 5, в статье о фильме «Я люблю».

Эта статья, дающая в общем довольно обстоятельный и вдумчивый обзор фильма Лукова «Я люблю», в частности правильно оценивающая недостатки сценария, изобилует «превосходными степенями», переоценивает удачу Лукова и отдельных исполнителей.

Давая вполне заслуженно положительную оценку игры Чистякова, Савченко сразу обесценивает эту оценку тем, что расхваливает исполнение Гардиным образа хозяина. Савченко пишет: «Игра Гардина отличается поражающей скупостью изобразительных средств, большой простотой формы и высокой культурой» Гардин придает образу значительный идейно-психологический вес» и т. д.

Образ хозяина безусловно принадлежит к наиболее слабым местам фильма. Гардин «гастролировал» в этой картине очень поверхностно. Ни о каком образе хозяина нельзя говорить. Проявляя в оценке работы этого крупного актера непонятную мягкость, Савченко столь же преувеличенно оценивает зрелость режиссера Лукова, не показывая режиссерскую работу всесторонне, а останавливаясь только на ее достижениях. Таким путем Савченко прикрывает глаза (и себе, и самому Лукову) на наличие в фильме элементов натурализма, о которых в статье не сказано ни слова.

Можно привести еще ряд примеров того, как журнал с н и ж а е т требования к идейно-художественному качеству картин. Объяснять это отставанием украинских киностудий нельзя. Наоборот, задача быстрого преодоления этого отставания требует повышения требований на основе конкретного показа недостатков и путей их исправления.

Самокритичности нехватает целому ряду творческих работников, выступления и статьи которых помещены в журнале. А. Роом, Ю. Екельчик, Коломойцев в своих выступлениях критикуют только других и ни слова не говорят о своей работе, о ее недостатках.

Надо сказать, что редакция журнала, видимо, чувствует необходимость в повышении требовательности, в придании журналу «лица». В № 3 и 4 помещены редакционные статьи, в которых журнал резко ставит вопрос о недопустимости дальнейшего отставания. В № 4 в такой статье журнал пишет:

«Выводы из дискуссии ясны (речь идет о дискуссии в связи с известными статьями в «Правде» об искусстве). У студии не было здоровой творческой атмосферы, необходимой для плодотворной работы. Руководство провозглашало явно плохие фильмы образцами, достойными наследования. Это дезориентировало творческих работников, насаждало плохой вкус и вызывало приспособленчество. Среди режиссеров, сценаристов, художников студии не было достаточного творческого содружества, «товарищеской критики, помогающей работе».

Журнал призывает далее к развитию самокритики, вызванной дискуссией.

Развивая ту же линию на повышение качественных требований, журнал поместил в № 6 на первом месте содержательную статью И. Юрченко: «За социалистическую народность киноискусства». Эта статья, содержащая краткий, но содержательный анализ ошибок, пренебрежения социалистическим реализмом в фильмах украинских киностудий, во многом восполняет пробел, допущенный журналом в цитированных статьях. Обоснованная, направленная против низкого идейно-художественного качества фильмов, статья Юрченко правильно ориентирует читателя журнала в оценке выпущенных произведений. Ограничившись анализом недостатков, Юрченко вскрыл их в основном правильно. Размеры статьи помешали ему столь же глубоко, на конкретных примерах, развернуть положительный показ элементов простоты и народности в лучших фильмах. А это необходимо. Нельзя ни в коем случае противопоставлять критику недостатков развернутому показу достижений. И то и другое составляют неотъемлемые, неразрывно между собой связанные задачи критического журнала, каким является «Радянське кино».

Поэтому, когда мы говорим о задаче повышения требовательности к качественным показателям, повышения критерия оценки, то мы отнюдь не хотим толкать журнал на одно только усиление критики недостатков. Это было бы неверно. Нужно наряду с непримиримой, четкой, базирующейся на глубоком анализе критикой недостатков старательно анализировать и показывать все, что есть ценного и положительного (конечно, отнюдь не вроде «Заставы у Чортова брода» или игры Гардина в «Я люблю»). Журнал «Радянське кино», начавший в последних номерах конкретную критику недостатков (см. статью Юрченко, а также рецензию Л. Дмитерко об «Однажды летом»), должен продолжить и развить эту работу, а наряду с этим крепко взяться за выявление всего лучшего, всего положительного, что создается в украинских киностудиях. В частности, нам казалось бы, что журналу не следует ограничиваться одной статьей Я. Савченко о «Я люблю», а посвятить еще раз страницы журнала глубокому разбору режиссерской работы Лукова.

Еще несколько слов о статьях, посвященных музыке в фильмах и операторскому делу.

Надо сказать, что операторы Екельчик, Шабанов, Топчий в своих статьях проявили неумение четко определить свои установки, свои взгляды на операторскую работу. Статьям Ю. Екельчика свойственна абсолютная некритичность; между тем, в его творческом опыте были (и совсем недавно) крупные формалистические вывихи, начатые в фильмах «Последний каталь» и «Хрустальный замок» и получившие особенное развитие при работе над «Строгим юношей». Также и Топчию было о чем сказать (работа оператора в «Прометее»). Однако, и он, подобно Екельчику, решил, что лучше говорить о будущем и о других.

Журналу следовало бы дать квалифицированную статью с разбором работы украинских операторов за последние два-три года. Украин-

фильм имеет хороших операторов, но среди них из-за плохого руководства развилась тяга к трюкачеству, формализму, желанию «показать себя во что бы то ни стало». Надо указать товарищам на положительные тенденции в их мастерстве, помочь им.

Статьи о музыке в журнале пишут украинские композиторы Белза, Козицкий, Верикивский и другие.

Увы, эти товарищи больше могут рассуждать об общих проблемах музыки в тонфильме или говорить о новых планах, чем о выпущенных фильмах (исключение составляет музыка композитора Шишова к фильму «Я люблю», о которой пишет Белза). Тем не менее факт создания вокруг журнала актива композиторов — положительное, очень хорошее явление! Надо опять таки направить внимание на разбор конкретных образцов, а не на общие, порой малосодержательные рассуждения.

Раздел техники в журнале представлен немногочисленными, но интересными статьями, среди которых есть и статьи, реферирующие собранный материал. Таковы статьи инженеров Розенберга, Балла, Сахарова, Натарова, Самойлович, Берковского, Файнштейна, Золотницкого и др., содержательные заметки, преимущественно связанные с конкретной работой автора или с изучаемым им материалом. Эти статьи отражают уровень развития кинотехнической мысли в Киеве, где маленькая группа кинотехников-энтузиастов, заботливо выращиваемых в киевском Киноинституте, упорно борется за овладение высотами техники.

Журнал поступает вполне правильно, уделяя место этим темам и авторам. Читатель с интересом будет ждать результатов научно-исследовательской работы этого года в киевском Киноинституте, которая, судя по статье директора института Д. М. Хмеля, очень содержательна и актуальна.

Киевский журнал «Радянське кино» является первым журналом национальных киноорганизаций. На журнале, при всех недостатках этих номеров, лежит печать любовной заботы, большой заинтересованности редакции. Это дает основания надеяться, что во втором полугодии журнал будет еще более содержательным, продуманным и интересным.

Обращает на себя внимание отсутствие в журнале статей руководства украинской кинематографии. Не является ли это признаком недостаточного внимания и оценки журнала со стороны Украинфильма?

Мы хотим верить, что это не так..

Кинематографист

Отв. ред. К. ЮКОВ **Зав. редакцией С. ГИНЗБУРГ**

ОБЪЕДИНЕННОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ИСКУССТВО“

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 2-е ПОЛУГОДИЕ 1936 ГОДА
НА ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ

Газета „КИНО“
ОРГАН ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ ПРИ СНК СССР

выходит 5 раз в месяц — отв. ред. Г. П. Вовсы

подписная цена
на 6 мес. . . . . 6 р.
на 3 мес. . . . . 3 р.
на 1 мес. . . . . 1 р.

Цена отдельного номера 20 к.

Журнал „СОВЕТСКАЯ КИНОФОТОПРОМЫШЛЕННОСТЬ“
ОРГАН ГУКФ ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ ПРИ СНК СССР

12 номеров в год

подписная цена
на 6 мес. . . . . 15 р.
на 3 мес. . . . . 7 р. 50 к.

Цена отдельного номера 2 р. 50 к.

Журнал „УЧЕБНОЕ КИНО“
ОРГАН ГУКФ ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ ПРИ СНК СССР

12 номеров в год — отв. ред. Г. Печалин-Перес

подписная цена
на 6 мес. . . . . 7 р. 50 к.
на 3 мес. . . . . 3 р. 75 к.

Цена отдельного номера 1 р. 25 к.

Журнал „СОВЕТСКОЕ ФОТО“
ОРГАН СОЮЗФОТО

12 номеров в год — отв. ред. Н. П. Герасимов

на 6 мес. . . . . 10 р. 50 к
на 3 мес. . . . . 5 р. 25 к.

Цена отдельного номера — 2 р.

„РЕПЕРТУАРНЫЙ БЮЛЛЕТЕНЬ“
ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ ПО КОНТРОЛЮ ЗА ЗРЕЛИЩАМИ И РЕПЕРТУАРОМ ПРИ КОМИТЕТЕ ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ

12 номеров в год — отв. ред. И. М. Махлин

подписная цена
на 6 мес. . . . . 9 р.
на 3 мес. . . . . 4 р. 50 к.

Цена отдельного номера 1 р. 50 к.

Журнал „ИСКУССТВО КИНО“
ОРГАН ГУКФ ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ ПРИ СНК СССР

отв. ред. К. Ю. Юков

12 номеров в год

подписная цена
на 6 мес. . . . . 20 р.
на 3 мес. . . . . 10 р.

Цена отдельного номера 3 р 50 к.

Журнал „ФОТОХИМИЧЕСКАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ“
ОРГАН ФОКХТ ГУКФ ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ ПРИ СНК СССР

отв. ред. А. Я. Груз

6 номеров в год

подписная цена
на 6 мес. . . . . 7 р. 50 к.

Цена отдельного номера 2 р. 50 к.

„ФОТОЛЮБИТЕЛЬ“
ИЛЛЮСТРИРОВАННОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ К ЖУРНАЛУ „СОВЕТСКОЕ ФОТО“

отв. ред. С. В. Евгенов

выходит 2 раза в месяц

подписная цена
на 6 мес. . . . . 3 р.
на 3 мес. . . . . 1 р. 50 к.

Цена отдельного номера 25 к.

Журнал „СОВЕТСКИЙ ТЕАТР“
ОРГАН ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ ПРИ СНК СССР

отв. ред. О. С. Литовский

12 номеров в год

подписная цена
на 6 мес. . . . . 12 р.
на 3 мес. . . . . 6 р.

Цена отдельного номера 2 р.

ПОДПИСКУ И ДЕНЬГИ НАПРАВЛЯТЬ: Москва, Кузнецкий мост, д. 21/5—ТОРГОВЫЙ ОТДЕЛ ИЗДАТЕЛЬСТВА „ИСКУССТВО“ расчетный счет № 150273 в МОК Госбанка ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ ТАКЖЕ ВСЕМИ ОТДЕЛЕНИЯМИ Союзпечати, повсеместно почтой, отделениями и магазинами КОГИЗ'а.

Цена 3р. 50 коп.

15 ... 1936

М6074

50

Обязат. экземпляры

10 СЕН 1936

Всес. Кн. Палат. Получены